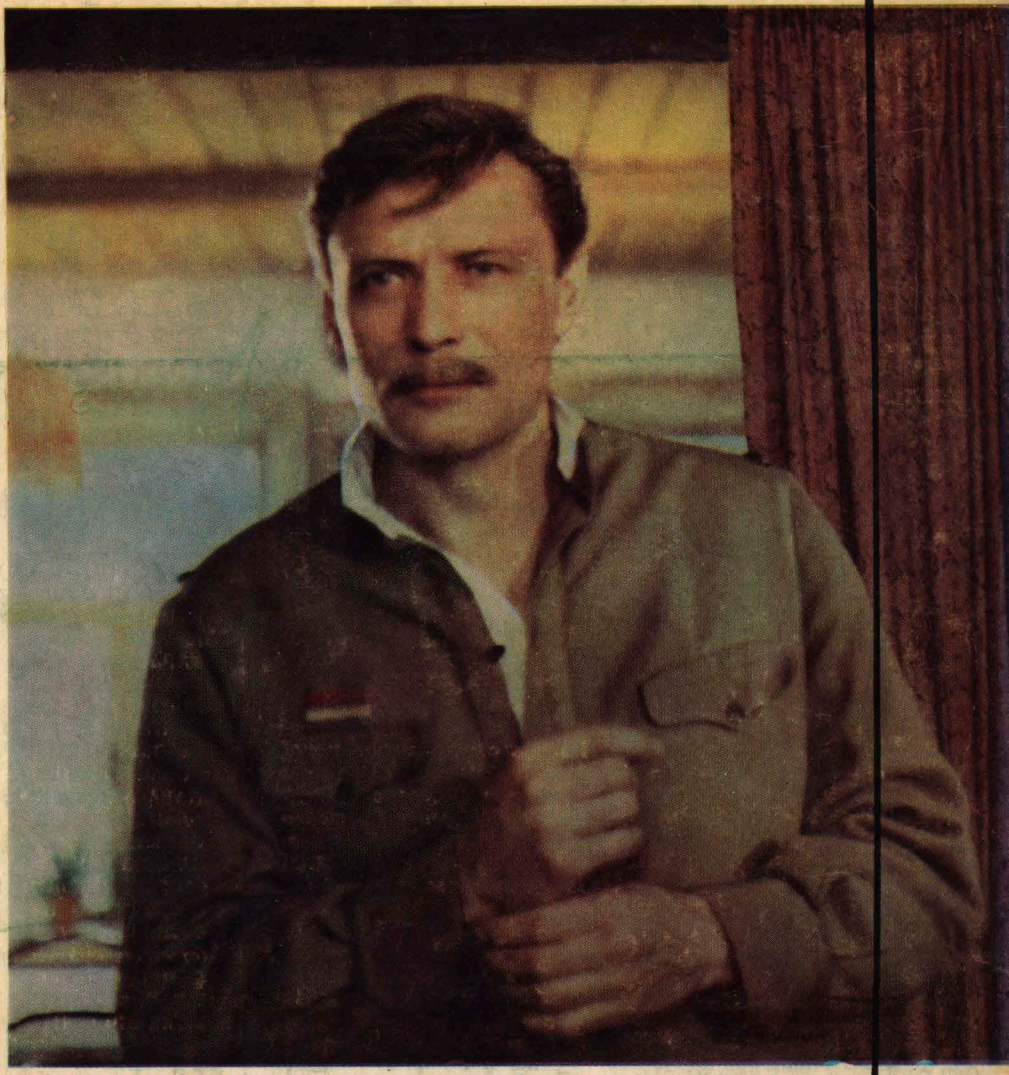
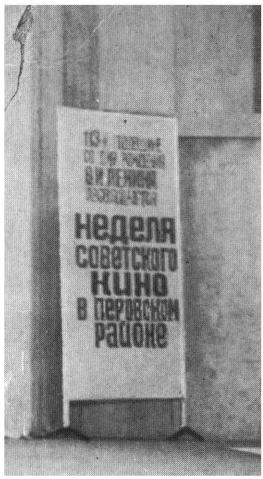


ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

8 1983



В канун 113-й годовщины со дня рождения В. И. Ленина в Перовском районе Москвы состоялась Неделя советского кино, в которой приняли участие известные всей стране кинорежиссеры, сценаристы, киноактеры, киноведы. Редакция журнала «Искусство кино» провела в школе № 636 встречу с педагогами Перовского района.

На фото: заключительный вечер Недели советского кино в кинотеатре «Энтузиаст». Выступает Герой Социалистического Труда народный артист СССР Н. А. Крючков.

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

8
1983

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** СОДЕРЖАНИЕ

3
Ю. Андропов Участникам и гостям XIII Московского международного кинофестиваля

Проблемы века — проблемы художника
4
Тимофей Левчук Время далекое — время близкое

Кинематограф 80-х. Дневник

Точка зрения
7
Александр Воробьев Поиск на главном направлении
16
Светлана Лисаковская Что, собственно, неясно в «моральной теме»?

Актуальный диалог
27
А. Иванкин, М. Авербух — М. Зараев Счет себе

Разборы и размышления
35
Константин Щербаков Продолжение и начало
45
Б. Рунин От трактора к дельтаплану
56
Лариса Кузнецова «Мы выбираем, нас выбирают...»

Интервью между съемками
63
Галина Макарова Вдовы, матери, сестры..

Дискуссии
67
Ю. Богомолов Краеугольный камень преткновения

Ракурс
79
Инна Вишневская Дар оптимизма
83
Михаил Козаков «Лева, Леша, Леня...»

Теория и история
88
Сергей Юткевич Закрома памяти
101
Издано о кинематографе
Памяти товарища
106
С. С. Полуянов

За рубежом
107
Нина Зархи Мера за меру или милость к живым?
126
В. Ждан, В. Утилов После прилива

Зарубежный фильм на нашем экране
135
Михаил Ямпольский Театр теней Акиры Куросавы
141
Олег Сулькин Почти любовная история
145
Синерама

Сценарий
157
Анатолий Гребнев Время желаний
190
Фильмография

На 1-й стороне обложки: Александр Михайлов в фильме «Домой!» (режиссер Гавриил Егиазаров, киностудия «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки: Актриса Йорга Котрбова в фильме «Предприимчивая Эва» (Чехословакия, «Баррандов»)

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Youry Andropov — To The Participants And Guests Of The XIII International Film Festival In Moscow (p. 3)

Problems Of Century Are Artist's Problems

Far Close Time (p. 4)

Timofey Levchuk — Wellknown Soviet film director about cinema on Great Patriotic War

Cinema Of The 80-ies. A Diary

Point Of View

Alexander Vorobyov — Search In The Main Direction (p. 7)
Article devoted to problems of image of Soviet communist in films about today Soviet life

Svetlana Lisakovskaya — Anyway, What's Not Clear In "Moral Theme"? (p. 16)
Article about ethic theme in Soviet cinema

Actual Dialogue

Alexander Ivankin, Mark Averbakh — Mikhail Zarayev — On Account Of Yourself (p. 35)
Dialogue about films dealing with important social themes

Analysis And Reflections

Continuation And Beginning (p. 35)

Konstantin Shcherbakov — Review of the film "The Breath Of Storm" ("Belarusfilm", 1982)

Boris Runin — From Tractor To Deltaplan (p. 45)
Review of the film "Visit To The Theatre" ("Belarusfilm", 1982)

Larisa Kuznetsova — "We Chose, We Are Chosen..." (p. 56)
Review of the film "Marry Me" ("Belarusfilm", 1982)

Interview Between Takes

Galina Makarova — Widows, Mothers, Sisters... (p. 63)
Actress on her new works

Discussions

Jury Bogomolov — Stumbling Corner-Stone (p. 67)
Article on problems of screen adaptations

Foreshortening

Inna Vishnevskaya — Gift of Optimism

Mikhail Kozakov — "Lyova, Lyosha, Lyonya..." (p. 83)
Essays on Soviet actress Lyudmila Kasatkina and Soviet actor Leonid Bronevoy

Theory And History

Sergey Yutkevitch — Corn-Bins Of Memory
Chapters from the book "Poetics Of Film Direction" (continuation)

Published On Cinema (p. 101)

In Memoriam

Alexander Galperin — S. S. Poluyanov (p. 106)
Obituary on wellknown Soviet cameraman

Abroad

Nina Zarkhi — Measure For Measure Or Mercy For People (p. 107)
Article on problems of Bulgarian cinema

Vitaly Zhdan, Vladimir Utilov — After The Surge (p. 126)
Article on Australian cinema

Mikhail Yampolsky — Theatre Of Shadows By Akira Kurosava (p. 135)
Review of the film "Kagemusha" (Japan)

Oleg Sulkin — Almost Love Story (p. 141)
Review of the film "Sons For The Return Home" (New Zealand)
Cinerama (p. 145)

Script

Anatoly Grebnev — Time Of Desire (p. 157)

Filmography (p. 190.)

© Журнал «Искусство кино», 1983

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
Сдано в набор 14.05.83
Подп. к печати 20.07.83 А01767
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18, уч.-изд. л. 18,6.
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 1339
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Участникам и гостям XIII Московского международного кинофестиваля

Сердечно приветствую участников и гостей Московского международного кинофестиваля:

У киноискусства аудитория — широчайшая. Оно ежедневно обращается к миллионам и миллионам людей. Это и определяет его особое место в духовной жизни человечества, его высокое назначение.

Сегодняшний тревожный мир знает много нелегких забот, но самая главная, самая неотложная из них — отвести от нашей планеты угрозу ядерного пожара. Она касается всех. Думается, подлинное искусство, пробуждая в людях добрые чувства, помогая взаимопониманию между народами, может достойно послужить тому, чтобы завтрашний день был благополучнее и спокойнее сегодняшнего.

Мы верим, что так должно быть. И Советское государство прилагает неустанные усилия к тому, чтобы идеи мира и сотрудничества безраздельно властвовали в международных отношениях. Это откроет невиданные возможности материального и духовного расцвета для всего человечества.

Пусть же на всех континентах голос кинематографистов звучит во имя торжества правды, добра, социальной справедливости, доверия и мира между народами.

Желаю творческих успехов и счастья всем участникам и гостям фестиваля.

Ю. АНДРОПОВ

Тимофей Левчук

Время далекое — время близкое

Весна в этом году на Украине ранняя, как никогда. Апрель только-только начался, а уж зацвели деревья, и яркая синева неба отразилась на лицах людей добрыми, светлыми улыбками. В такие дни мечтается о том, чтобы внуки наши знали и помнили только такие — мирные весны, чтобы в сад их жизни никогда не вползала лютая стужа войны.

В жизни человека какие-то вещи повторяются. Тогда, в сорок четвертом, весна тоже была ранней. Уже в конце января мы утопали в грязи.

Трудно воевать в таких условиях. Дело было под украинским городом Корсунем, куда вышли войска нашего 2-го Украинского фронта.

На священной земле нашего великого Тараса Шевченко вскоре разыгралась битва, вошедшая в историю под именем Корсунь-Шевченковской. Одиннадцати отборных дивизий стоила она гитлеровцам и, что самое главное, — надежд остановить наступление советских войск у днепровского рубежа.

В тот момент мне, связисту, участнику сражения, и не грезилось, конечно, что спустя многие десятилетия я вернусь на эту землю в составе большой съемочной группы. Истинный масштаб свершившегося всегда устанавливается через какое-то время, и тогда по-новому начинаешь видеть и ощущать тобою же пережитое.

Но дело не только в этом. Там, под Корсунем, полегли мои товарищи, друзья, с которыми пройдено немало фронтовых дорог. Я оказался счастливчиком, остался жить. И, как и каждого бывшего фронтовика, меня часто беспокоит мысль о том, что не все еще сделано для увековечения памяти павших, о долге, еще не оплаченном до конца. Не кем-то — тобою лично.

Мысль эта подвигает к действию, притом активному — не случайно ведь последние десять лет я работаю над фильмами о войне.

Снимать такие картины нелегко. Особенно в тех случаях, когда речь идет о воссоздании крупной военно-стратегической операции. Помимо чисто постановочных сложностей здесь возникает реальная опасность подмены образа человека образом конкретного события — панорамы боя, борьбы огня и железа, которые сами по себе впечатляющи, конечно, но еще не несут в себе осязаемого человеческого начала. И все же снимать нужно, и тем более нам — знающим о войне не понаслышке.

Впрочем, приходится порой слышать о том, что о минувшей войне лучше расскажут наши потомки. Мол, большое видится на расстоянии. Конечно, нет причин сомневаться в том, что в будущем будут созданы художественные шедевры о войне. Но разве это дает основания недооценивать уже сделанное? А тем паче — нам самим отказываться от активной работы в этой теме?

Когда я вспоминаю лучшие наши фильмы о войне, меня наполняет чувство гордости за свое поколение кинематографистов, поколение фронтовиков. Оно не только победило фашизм, но и сумело языком высокого искусства рассказать миру, какой ценой далась эта победа. Искусству этому, я уверен, жить долгой, прекрасной жизнью.

С тем же, что с течением времени меняется взгляд на прошлое, спорить не приходится. Сужу об этом и по своей работе.

В конце пятидесятых годов, когда я снимал

третью серию своей картины «Киевлянка», сороковые годы еще не отделились, не ушли от нас, мы были плоть от плоти тех незабываемых лет.

Рассказывая же почти целое десятилетие спустя о подвиге киевских подпольщиков в фильме «Два года над пропастью», я столкнулся уже с иными ощущениями, иными потребностями. Выросло новое поколение кинозрителей, по сути дела, не знавшее, не помнившее войну, и это приходилось учитывать. Если раньше не было особой нужды в том, чтобы детально прописывать место действия — у нас со зрителем была общая память, легко восполнявшая недостающее, — то теперь появилась необходимость самым тщательным образом воссоздать на экране обстановку военных лет.

В семидесятые годы я работал над «Думой о Ковпаке», и тут уже понадобились иной подход, совершенно иные выразительные средства, чтобы говорить о подвиге не одного, не двух и даже не группы людей — народа, нужен был эпический размах действия, особый — романтический его настрой.

Тем более что тот реальный жизненный сюжет, которым мы располагали, подталкивал именно к такому решению. Ковпак, поначалу действуя практически один, аккумулирует в себе энергию народного гнева, решимость отстоять родную землю. И потому его образ приобретает черты былинного героя. Это подметил еще в годы войны Александр Довженко. Жизнь выковывает характеры и ситуации, в глубине которых просвечивает определенный жанр.

Чувствовал ли я тогда, сорок лет назад под Корсунем, что вокруг меня разворачиваются события воистину былинные, эпические? Пожалуй, нет, хотя их действительный масштаб и значение всеми в общем угадывались. Человеку ратного труда война является чаще всего в бытовой, камерной оболочке. Ему важнее всего чувствовать свою сродненность со своими товарищами по оружию в борьбе с врагом, сродненность со своими близкими, со всем народом. Поэтому не случайно во время войны были столь популярны лирические жанры. В стихах, песнях, фильмах тех лет нас, фронтовиков, более всего привлекала любая возможность окунуться в атмосферу чего-то интимного, родного, до боли знакомого.

Что греха таить — ведь духовные силы человека не беспредельны, им необходимо подкрепление. Искусство и было призвано выполнить самый важный в то время социальный заказ — не только идейной, идеологической, но и эмоциональной, психологической поддержки. Об этом прекрасно рассказано в замечательном фильме Леонида Быкова «В бой идут одни «старики». Его правдивость, кстати сказать, — в очень достоверной передаче атмосферы тех лет, характера общения людей, которое сложилось в нашей армии.

Впрочем, когда знакомишься с дневниками военных лет Александра Петровича Довженко, поражаешься тому, как умел он уже тогда разглядеть масштаб пережитого. «Моя война», «мое ощущение войны» у него сразу же стыковались с «нашей войной», «нашим ощущением, пониманием войны». Он обладал удивительным даром видеть события глазами не только современника, но и человека будущего, осмыслить их с точки зрения не только конкретной человеческой личности, но и всего народа.

Говоря о традициях, самое время вспомнить, что в первые послевоенные годы вышло несколько фильмов, повествующих о крупнейших военно-стратегических операциях Великой Отечественной войны. С появлением «Освобождения» Юрия Озерова стало ясно, что нельзя однозначно оценивать опыт создания этих картин. В первую очередь, как мне кажется, такого незаурядного фильма, каким был «Третий удар» Аркадия Первенцева и Игоря Савченко.

Сегодня мы чаще, чем раньше, задумываемся о традициях. Не только в искусстве. Наше мышление стало гораздо историчнее, и это сказывается во многом, в том числе и в наших фильмах.

Значение и авторитет эпического жанра в кинематографе 70—80-х очень вырос. Об этом явлении уже немало сказано нашей критикой. И действительно, тут есть о чем говорить. Вспомним, к примеру, такую заметную картину, как «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука.

Казалось бы, самым главным стремлением автора фильма является достоверное изображение войны. Войны, какой видится она солдату, зарывшемуся в окоп, погруженному в самое пекло боя. Можно было бы предположить, что в этом случае возьмет верх «окопная», несколько ограниченная точка зрения. Ан нет! Фильм имеет очень широкий сектор обзора, и каждый персонаж постепенно вырастает в фигуру былинного звучания. В нем аккумулируются сила, мощь, бессмертие целого народа...

Я так подробно говорю об этом, потому что мне очень близка эта тенденция — выйти через конкретный человеческий характер на большое обобщение.

Во всех своих картинах последних лет (а все они сделаны на военном материале) я пытался следовать традициям эпического искусства, столь сильно проявившим себя в украинской культуре.

Все сильнее чувствуешь какую-то очень настоятельную потребность — взглянуть на героическое прошлое, пусть и не такое уж далекое, именно так — широко, свободно, раскованно. Я бы добавил еще —напевно, имея в виду совершенно особый, неповторимый ритм повествования, который диктуется определенными жанровыми и стилевыми пристрастиями.

Все это, надеюсь, ощутимо и в нашей последней работе — «Если враг не сдается». Стержневым в фильме является поединок полководцев: ума и воли, военного искусства. Чем он закончился — известно. Тем интереснее личности тех, кто непосредственно руководил действиями наших войск, — Г. К. Жукова, И. С. Конева, Н. Ф. Ватутина. Они и находятся в центре нашего фильма.

Внимание к фигурам прославленных полководцев, конечно же, не новость в нашем кино. Однако напрашиваются любопытные сравнения. Вспомним легендарного «Чапаева». Перед нами образ народного вожака, человека, воплощающего в себе стихийное движение народа в революцию. Однако Чапаев немыслим, пожалуй, без комиссара Фурманова, без сознательного, организующего начала. В равной степени как и второй немыслим без первого. Вот и Довженко, создавая своего «Щорса», так много внимания уделил образу легендарного комбрига Боженко.

И теперь, уже сравнительно недавно, в том же «Освобождении», в «Блокаде», ряде других фильмов появляются образы советских военачальников, которые во многом новы в нашем кинематографе. Казалось бы, ну какая тут новизна? Ведь перед нами образы реальных людей, тип которых давно выявлен жизнью.

И все же, и все же — новизна есть. Перед нами люди, родство которых с Чапаевым или Боженко несомненно. Как несомненна близость и с Фурмановым, и с Щорсом. Тут сплав — стихийность, а точнее, естественность, органичность каждого помысла соединяются с сознательностью, высокой культурой, в том числе военной.

Тут бы нам помечтать. Отчего бы не появиться в нашем кино фильму о современной Советской Армии, где бы мы встретились с образом военачальника новой, сегодняшней формации. Сколько здесь возможностей для настоящих художественных открытий! Необходимо больше ставить фильмов о советских воинах, сыновьях и внуках тех, кто ковал победу на фронтах Великой Отечественной.

В речи Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Ю. В. Андропова на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС особое внимание уделено вопросу сохранения мира на Земле, как стержневой проблеме внешней политики нашей партии.

Растет воздействие искусства на умы людей, как подчеркивается в речи Ю. В. Андропова, и тем самым растет возможность его активного вмешательства в общественную жизнь, в решение глобальных проблем времени. И здесь вклад кинематографистов, работающих над военно-патриотической темой, трудно переоценить.

Мы должны решительнее отвечать на попытки принизить, исказить наши идеалы. И за фильмами героико-патриотической тематики здесь первое слово. Сказать его должно новое кинематографическое поколение.

Конечно, мы, фронтовики, тоже не собираемся расставаться с этой темой. Да и разве можно распрощаться со своим прошлым?

Точка зрения

Александр Воробьев

Поиск на главном направлении

«Основным содержанием деятельности партии и народов в современных условиях является совершенствование развитого социализма, по мере чего и будет происходить постепенный переход к коммунизму. Это предполагает дальнейший подъем производительных сил, развитие и укрепление коллективистских общественных отношений, советской государственности и демократии, социалистического сознания, науки и культуры», — сказано в постановлении ЦК КПСС «О 80-летии Второго съезда РСДРП».

Сегодня у киноискусства нет более важной задачи, чем создание образа героя нашего времени, который вошел бы в сознание, в духовный опыт советского народа так же прочно, как герои классических фильмов нашего кино. Ее актуальность и масштаб определены программой развития социалистической культуры, разработанной июньским (1983 г.) Пленумом ЦК КПСС.

Серьезные проблемы, продиктованные необходимостью теоретического осмысления и пропаганды опыта, накопленного нашим экраном в разработке образа положительного героя, стоят перед киноведением и кинокритикой. Этим проблемам «Искусство кино» намерено и впредь уделять постоянное внимание. Статьями А. Воробьева и С. Лисаковской журнал продолжает обсуждение существенных явлений и тенденций советского многонационального кино, связанных с художественным постижением характера нашего современника — яркой и многогранной личности, человека активной гражданской позиции, сознательного борца за коммунистические идеалы.

Современный этап развития социалистического общества в нашей стране характеризуется возрастающей ролью инициативы, трудовой активности советских людей. «Сегодня мы с особым вниманием обращаемся к ленинским мыслям о решающей роли народа в революционном преобразовании мира, — говорил Ю. В. Андропов, — к ленинской идее о социализме как сознательном творчестве масс»[1]. В неуклонном росте социальной активности трудящихся КПСС видит одно из основных условий совершенствования развитого социализма.

Обращение к образу преобразователя мира — в традициях искусства социалистического реализма. В герое активной жизненной позиции оно видит, по выражению М. Горького, всю историческую правду эпохи социалистического строительства, находит материал для бесконечного многообразия художественных решений. И сегодня в киноискусстве — это отмечалось на IV Всесоюзном съезде кинематографистов — продолжается накопление опыта и обогащение традиций художественного воссоздания деятельной сущности советского человека, что неотделимо от все более действенного участия отечественного кино в идеологической работе партии.

Обдумывая этот опыт, вновь и вновь возвращаешься к фильму «Твой сын, земля», поставленному Ревазом Чхеидзе по сценарию Сулико

[1] Андропов Ю. В. Ленинизм — неисчерпаемый источник революционной энергии и творчества масс. Доклад на торжественном заседании в Москве, посвященном 112-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина. 22 апреля 1982 года. М., 1982, с. 5.

Жгенти. Эта картина стала предметом подробного критического анализа, однако представляется целесообразным вернуться к ней в связи с проблемой народного и национального характера в советском кино.

Начнем с того, что фигура партийного работника — не редкость в произведениях о наших днях. Но весьма часто это как бы вспомогательное действующее лицо, не имеющее даже имени: просто «секретарь парткома», «секретарь райкома», «секретарь обкома». Иначе говоря, во многих таких случаях перед нами заданный герой, чьи функции в сюжете, архитектонике произведения заранее предопределены — персонаж с заведомо известными положительными свойствами, притом такими, которые, что называется, не требуют художественных доказательств: герой поступает в соответствии с тем, чего от него привыкли ожидать, и, само собой разумеется, ставит нужные точки над «i».

Подобного рода образы определенного, скажем так, служебного назначения получили известное распространение, но согласимся: не им суждено сыграть эстетически значимую роль в создании социально активного героя, ярко индивидуального и вместе с тем типического. Точно так же не оправдывают возлагаемых на них надежд и центральные персонажи в произведениях о современных партийных работниках, если это схематичные фигуры, в коих декларативность, порою весьма напористая, подменяет личность.

Тем более понятен повышенный интерес широкой зрительской аудитории к главному герою киноповести о секретаре райкома «Твой сын, земля».

Георгий Торели самобытен, искренен, привлекателен: цельная натура, не лишенная поэтичности; герою присущи демократизм, развитое чувство долга и вместе с тем собственного призвания; он не сух, не черств — напротив, неизменно чуток, отзывчив, принципиален, но не идет напролом, не прибегает к «шумовым» эффектам, сдержан, интеллигентен, предпочитает методы убеждения; героя отличают богатый духовный мир, нравственное здоровье.

Все это значительно и само по себе, но, пожалуй, главное, чем привлекателен секретарь райкома в фильме «Твой сын, земля», — поистине кровной связью с народом.

Перед нами — герой яркого национального своеобразия и четко выраженной коммунистической партийности. И то и другое получило в фильме глубокое наполнение, которое наиболее емко характеризуется словом «народность».

Подчеркнем это, в частности, и потому, что в обиходном восприятии некоторой части зрителей ныне уловима возникшая не без влияния критики тенденция считать, что национальное и в особенности народное могут быть доступны художнику только в том случае, если он изображает «простых людей» в бытовой обстановке. В диалоге А. Бочарова и Е. Сидорова («Новый мир», 1982, № 2) вновь прозвучало возражение по этому поводу: «Разве не приходилось слышать таких разговоров, что положительный герой уже не нужен, вот, мол, народный характер — совсем другое дело. Конечно, личность героя усложнялась, но правомерно ли полемически противопоставлять два этих понятия, одно вытеснять другим?».

Фильм «Твой сын, земля» еще раз подтверждает: подлинно народный характер, будь то рабочий, инженер, ученый, руководитель производства или партийный работник, — это всегда социально активный герой, образное воплощение правды жизни в богатстве ее противоречий и ведущих тенденций, определяющих перспективу поступательного движения нашего общества. Для Георгия Торели партийный лозунг «Все для человека, все во имя человека» — «это естественный закон жизни, само собой разумеющийся долг и поэзия души, высшая точка человеческого самовыражения. Именно то, что он действительно «сын этой земли», придает ему неожиданную для нас твердость в решениях и поступках», — подчеркнул Л. Кулиджанов на IV Всесоюзном съезде кинематографистов.

Искусство в обществе зрелого социализма очевиднее, чем когда-либо прежде, выступает и как область идеологической деятельности. Наша критика справедливо подчеркивала, что «Твой сын, земля» — политический фильм в точном смысле этого слова, ибо идеология и политика стали непосредственным, прямым содержанием картины.

В то же время совершенно прав Э. Шенгелая, рассматривая образ Георгия Торели как образ «делового человека»; грузинские киномастера связывают свои творческие искания в создании положительного героя прежде всего с разработкой «производственной темы».

Между отмеченными точками зрения нет противоречия, поскольку в одном случае речь идет прежде всего о жанровой, а в другом — о тематической принадлежности ленты. Говоря словами героини пьесы А. Салынского «Мария», партийная работа — тоже наука. «Великая наука о будущем». Наука о будущем, которое созидают наши современники; наука — она же и практика.

Наше кино стремится глубже понять и ярче запечатлеть ту существенную особенность общества зрелого социализма, что упрочение и совершенствование последнего происходит прежде всего непосредственно на рабочем месте, где любая полезная инициатива находит свое наиболее реальное, живое проявление, где полнее всего осуществляются созидательные устремления. Личность и коллектив, человек и труд, традиции и новаторство — эти и многие другие вопросы требуют диалектического осмысления в искусстве. Кинематограф также обращается к тому, как и чем приводятся в движение созидательные силы личности, и в поисках ответа закономерно оказывается перед необходимостью художественного постижения образа партийного работника, коммуниста, характер и действия которого нельзя понять вне общего процесса развития общества.

«...С самого начала социалистического летосчисления складывалось единство партии и народа, ставшее могучей созидательной силой нового общества. Это единство имеет объективную природу, ибо цели, программа ленинской партии полностью выражают коренные интересы трудового народа. И вместе с тем это единство — результат сознательной, целеустремленной работы коммунистов, которые убеждены в том, что творцом подлинно народного общественного строя может быть только народ» [2].

[2] Андропов Ю. В. Ленинизм — неисчерпаемый источник революционной энергии и творчества масс, с. 6.

Представляется, что именно таков критерий общественной оценки идейно-художественной зрелости произведений, воссоздающих образ партийного работника как народный характер.

Попытаемся соотнести героя и фильм «Твой сын, земля» с действительностью, подробнее поговорить о том, чем и как они берут за живое, сколь важны в жизни народа проблемы, к которым обращаются авторы киноповести о секретаре райкома, на каких путях утверждают они правду жизни, наши гуманистические идеалы.

Стремясь помочь нашему искусству, критика много внимания уделяет осмыслению характера «делового человека». Не обходится и без дискуссий, порою острых.

В целом все сходятся на том, что произведения этой тематической направленности расширили сферу проявления характера героя, по-новому раскрыли силу личности, решающей крупные проблемы: образы «деловых людей» масштабны, поскольку масштабны их дела и устремления, отражающие созидательный смысл нашего времени. В этом справедливо видится проявление новой общественной психологии, которая порождается через отрицание отживающего, старого в сознании людей. Все согласны с тем, что в основе характеризуемого явления лежит не стремление к славе или узко понимаемому материальному благополучию, к почету или власти над другими, а зрелость социального мышления, чувство нужной работы, причастности к общему делу.

Однако когда обсуждение касается какого-либо определенного персонажа, согласие, как правило, покидает критиков в силу прежде всего *противоречивости* характеров героев, неоднозначности ситуаций, в которых они действуют, сложности проблем, с которыми сталкиваются, наконец, различия требований, предъявляемых к образу положительного героя. Пожалуй, особенно наглядно данное обстоятельство проявилось в оценке Чешкова (пьеса «Человек со стороны» — фильм «Здесь наш дом»), споры вокруг которого не затихают до настоящего времени. Этот образ стал во многих отношениях исходной точкой, обозначившей начало современного этапа художниче-

ских поисков героя нового типа. И критика и само наше искусство подвергли, в частности, сомнению полноценность, вернее сказать, оправданность даже и активной жизненной позиции, если в основе ее лежит концепция «человека со стороны».

Искусство все чаще задается вопросом: кто он, руководитель, как личность? Как складывается его жизнь? Заметным шагом в этих исканиях явился фильм «Твой сын, земля» и его главный герой — секретарь райкома Георгий Торели.

Кому известны будни так называемой глубинки, и не только по литературе, начиная, положим, с «Районных будней» В. Овечкина (1952), не только по театру или кино, но непосредственно, тот хорошо знает: ключевая фигура здесь — секретарь райкома. Круг его забот и обязанностей необычайно широк и многообразен, как многообразна сама жизнь, со всеми особенностями нынешнего этапа совершенствования развитого социализма. Заботы и обязанности секретаря райкома конкретны и неотложны, что накладывает особую печать и на характер возлагаемой на него ответственности. На этом посту ни от чего не отмахнешься, ничего не задвинешь в долгий ящик, не спрячешься за бумажкой, не отделаешься одними речами, даже и правильными. Работа секретаря райкома, его личность — у всех на виду; тысячами прочных нитей связан он с рядовыми коммунистами и беспартийными тружениками, руководителями хозяйств, специалистами, идеологическими работниками, ветеранами и молодежью. Такая должность по сути своей исключает бюрократизм, администрирование, предполагает демократизм, коллегиальность и непременно — критичность, взыскательность, в том числе и к себе.

Деятельность секретаря райкома наиболее гласная и больше, чем любая другая в районе, постоянно находится в фокусе общественного мнения. Она требует организаторского таланта и, в свою очередь, развивает, обогащает его, предполагает умение работать с людьми, всегда оставаться чутким к новому, передовому, нетерпимым к тому, что мешает нашему движению вперед. Быть секретарем райкома — значит проявлять отзывчивость, человечность и одновременно — твердость, решительность, принципиальность, иначе говоря, быть во всем примером коммунистической убежденности, единства слова и дела, живым воплощением активного борца за дело партии. Это поистине архитрудная должность и вместе с тем замечательная школа партийности. Как отмечалось на XXV съезде КПСС, «не может быть партийным руководителем тот, кто теряет способность критически оценивать свою деятельность, оторвался от масс, плодит льстецов и подхалимов, кто утратил доверие коммунистов» [3]. Быть секретарем райкома можно, лишь оправдывая доверие партии, доверие масс. Таково абсолютное большинство секретарей райкомов. Ныне это, как правило, молодые, образованные, прошедшие хорошую жизненную школу люди современного склада.

Секретарь райкома — типическая фигура советской действительности; наряду с другими руководителями на местах он играет решающую роль в обеспечении ленинского политического курса нашей партии. На майском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС при обсуждении и принятии Продовольственной программы СССР подчеркивалось, в частности, что «как и всегда... основная ноша ляжет на плечи райкомов партии» [4].

Первое, что нельзя не отметить: герой фильма «Твой сын, земля» отнюдь не «человек со стороны». В фильме убедительно показано: секретарь райкома Георгий Торели пришел по заданию партии не куда-нибудь (несомненно, он и в другом месте проявил бы себя достойно), а на свою родину, столь близкую и дорогую ему. Пришел, чтобы в родном краю укоренить и развить то, что еще больше наполнит, украсит здесь жизнь, станет новым весомым вкладом земляков в дальнейший подъем республики.

Это существенное обстоятельство помогает авторам полнее раскрыть слитность героя с народом, родной землей, отчего образ становит-

---

[3] Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976, с. 71.

[4] Продовольственная программа СССР на период до 1990 года и меры по ее реализации. Материалы майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС. М., 1982, с. 22

ся художественно объемнее. Георгием Торели движет желание разбудить, направить, возглавить инициативу земляков на подъем родного края. «Конечно, — отмечалось на XXVI съезде КПСС, — результаты работы областной или районной парторганизации — сумма многих и весьма разных слагаемых. Но все же решающее значение имеет энергичное и компетентное партийное руководство. Если каждая партийная организация на своем участке использует все резервы, наведет должный порядок во всем, то и дела всей страны продвинутся дальше вперед. Поэтому повышение роли обкомов и райкомов партии — задача... постоянная» [5].

Искусство, как известно, избегает рецептов, стремясь возбуждать творческую активность тех, кому адресуется, глубиной эстетического воздействия. Но при этом не чурается в определенных исторических ситуациях также прямой учительской миссии. Вспомним пьесу А. Корнейчука «Фронт», ее огромный резонанс в тогдашней воюющей армии. Наверное, то была лучшая «производственная» пьеса 40-х годов, правда, о насущных проблемах не мирного, а жесточайшего военного времени. Немало практически поучительного содержится и в фильме «Твой сын, земля», однако основная его сюжетная коллизия не играет здесь роли своего рода «рецепта», как то было в пьесе «Фронт».

Действительно, было бы натяжкой расценивать названный фильм как призыв или образно-публицистическое требование выдвигать везде и всегда только местные кадры, совершенно отказаться от привлечения на те или иные участки руководства «человека со стороны». В фильме нет такой категоричности, вообще нет подобного императива, да он был бы несостоятелен — достаточно вспомнить эпопею целины или возведение новых электростанций на великих реках страны, или строительство и освоение БАМа, или формирование на месте вчерашних безлюдий мощных территориально-промышленных комплексов в Сибири, на Крайнем Севере, Дальнем Востоке, или сооружение и эксплуатацию ультрасовременных заводов-гигантов вроде КамАЗа, Атоммаша, прокладку магистральных газопроводов. Вместе с тем еще XXIV съезд КПСС отметил и последовательно проводимую линию партии на выдвижение в исторически давно сложившихся регионах местных работников: «Такая практика подбора и расстановки кадров с одобрением встречается и поддерживается партийными организациями и всеми коммунистами» [6]. В сценарии и фильме о Георгии Торели сделан как раз этот акцент.

Речь идет (выделим сейчас только одну из совокупности проблем данного произведения) о тех преимуществах, которые может дать и дает выдвижение руководителей из резерва местных кадров — прежде всего и в особенности тогда, когда надобно вдохнуть новую жизнь в издревле освоенный, обжитой край, где существуют давние, насчитывающие даже века, проверенные и укорененные историей традиции, колоссальный опыт многих поколений, богатая трудовая, духовная культура, нередко отличающаяся неповторимыми особенностями. Наконец, это целесообразно там и тогда, когда для родившихся в здешних местах людей эта земля — их дом, родина их предков и их самих. Нельзя не признать: Сулико Жгенти и Реваз Чхеидзе затронули в своем сценарии и его экранном воплощении тему, заслуживающую внимания не в одном лишь грузинском советском искусстве, особенно если иметь в виду, к примеру, нынешнее преобразование российского Нечерноземья.

Аналогичным образом стоит подойти и к более конкретному аспекту упомянутой выше темы — к проблеме покинутых деревень, полей, их возрождения и подъема. В фильме «Твой сын, земля» этой проблеме уделено большое внимание, что делает произведение по-особому актуальным именно в наше время, когда общепартийным, общенародным делом стала Продовольственная программа. Вместе с тем суть опять же не только в теме и, тем паче, не в некоем, будто бы содержащемся в киноповести о секретаре райкома рецепте жизни, а в своеобразии художественных решений.

---

[5] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 71.

[6] Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971, с. 99.

Для беглого сопоставления напомним: к этой проблеме обращается ныне — на новом историческом этапе — и проза. Одно из заметных произведений последних лет — роман Вардгеса Петросяна «Одинокая орешина», опубликованный на русском языке в январском номере журнала «Дружба народов» за 1981 год.

В центре романа — социально активный герой, старый учитель в горном селе с давней историей и культурой Саак Камсарян. Никого почти в селе не осталось, а те, кто еще живет, вот-вот переберутся в долину. Таково указание: происходит сселение неперспективных, как считается, и действительно пока что труднодоступных деревень в новые благоустроенные поселки в низинах, возле хороших дорог. Пустеют дома, дичают некогда прекрасные обширные сады, исчезает память о богатом культурном, историческом прошлом хорошо обжитых прежде мест, пропадает плодородная земля, люди уходят от красивейшей природы, от родного очага. Саак Камсарян упорно отказывается переселяться, ищет и находит все новые веские доводы в пользу того, что такие деревни, как эта, напротив, перспективны. Но он в романе чем-то похож на Дон-Кихота, ибо его усилия почти во всем покамест тщетны. В этом есть своя доля правды. Выступая по Центральному телевидению в дни работы VII съезда писателей СССР, В. Петросян рассказал, как к нему, автору романа, стали писать и даже приходить целые делегации из подобных деревень с просьбой объяснить, как можно на деле сохранить в таких деревнях жизнь? Роман, как видим, нашел горячий отклик, и вместе с тем оказалось, что поставленный писателем вопрос в конечном итоге остался без ответа: в идеале хорошо бы, а возможно ли? Реальная альтернатива изображенному запустению художнически не прописана в «Одинокой орешине». Возможно, это и входило в замысел автора.

Напротив, в сценарии и фильме «Твой сын, земля» убедительно показано: за счет чего и во имя чего возможно вернуть жизнь долине Вайо. Возрождение виноградников на полях долины — это почти половинная прибавка площадей ценной культуры в республике. Но главное: насущные экономические проблемы, затрагиваемые в произведении, выступают и как следствие деятельного стремления к идеалу — неостановимому преобразованию жизни. Вот почему неразрывны в фильме экономика, социальные проблемы, психология, нравственные и мировоззренческие вопросы, быт и бытие. Перед нами современная Грузия, как она есть, изображенная с присущими ей сегодня конфликтами, противоречиями, передовыми неодолимыми тенденциями.

Долгие годы со страниц романов и повестей, со сцены и экрана не сходила тема восстановления разрушенного войной народного хозяйства. Начиная с романа П. Павленко «Счастье» (1947) и вплоть до третьего, в какой-то мере даже четвертого романа тетралогии Ф. Абрамова «Пряслины», эта тема лейтмотивом проходит через многие произведения, включая и те, в которых остро ставилась также проблема методов руководства на местах (очерки В. Овечкина и Е. Дороша, многие повести Г. Троепольского и отчасти В. Тендрякова, фильм «Председатель» режиссера А. Салтыкова по сценарию Ю. Нагибина и многие другие). «Твой сын, земля» принадлежит к произведениям иного рода, произведениям, герои которых живут уже в обществе зрелого социализма и оказываются перед задачей своевременно и с максимальной полнотой использовать его исторические преимущества. То, что для людей военного и первого послевоенного исстрадавшихся поколений представлялось пределом мечтаний, современному герою закономерно видится исходным пунктом дальнейшего развития, стимулом к активной творческой деятельности.

Георгий Торели принадлежит к поколению, которое знает цену достигнутому и исполнено нерастраченных сил и желания воплотить в жизнь мечты еще более дерзкие. На родной земле, в краю предков он ощущает зов нового — в неразрывной преемственности с историей, и потому всей душой воспринимает требования жизни не только как гражданский, сыновний долг, но и как собственное призвание. Тем самым истоки социальной активности героя раскрываются в фильме на глубинном

уровне — во внутреннем мире личности, показанной в ее психологических, социально-исторических связях с обществом. Трудно переоценить идейно-эстетические возможности и плодотворность такого подхода к художнической задаче. Это — в традициях социалистического реализма, когда, как отметил известный советский литературовед В. Новиков, «художник, силой своего таланта соотнося борьбу противоречий эпохи с человеческой, психологической и социальной сущностью героя, придает живой индивидуальности обобщенное значение, возводит характер в степень художественного типа, воплощая в нем и то реальное, что он несет, и то идеальное, за что он борется».

Немаловажным в таком творческом подходе — для обогащения палитры выразительных средств и углубления правды искусства — является то, что он влечет за собой повышенное внимание к национальному своеобразию народной жизни, способствует развитию национальной самобытности социалистического искусства.

Прежде всего фильм решен на материале жизни вполне конкретной республики. У Георгия Торели есть прототип. Долину Вайо мы не обнаружим на карте Грузии. Но острые, неотложные проблемы, ключ к которым ищет секретарь райкома, продиктованы авторам картины в тех районах, где С. Жгенти и Р. Чхеидзе собирали материал для сценария, стремясь осмыслить и типичность этого материала, и его местное своеобразие, очень важное для будущего фильма.

В художественном же отношении одна из творческих удач создателей фильма заключается, на наш взгляд, в том, что они не пошли по пути внешнего, поверхностного изображения национального в главном герое, сосредоточив внимание прежде всего на внутреннем мире Георгия Торели. Именно здесь национальные черты его характера, глубинная связь с родной землей и народом проявляются наиболее убедительно. Вспомним, сколь выразительно показывается в сцене встречи со стариком Тариэлом взволнованность героя причастностью людей разных поколений высоким духовным традициям.

Очень важно также, как воспринимают героя другие действующие лица, притом в различных, если можно так сказать, ипостасях, и как он воспринимает окружающих.

Главный критерий оценки людей для Торели — отношение человека к общенародному делу. Секретарь райкома исходит из требований социалистического общежития, незыблемость которых была еще раз подтверждена июньским (1983 г.) Пленумом ЦК КПСС. В его Постановлении подчеркнуто, что в борьбе с негативными явлениями, с частнособственническими тенденциями необходимо опираться на активность масс — и при этом вести целенаправленную работу по формированию разумных потребностей, интересов личности, поддерживать все передовое в общественной практике, возникающее на основе коллективизма. Именно эту задачу и решает Георгий Торели.

Примечательно, что противники Торели вначале воспринимают направленные против них действия нового секретаря райкома как попытку на месте их круговой поруки утвердить другую. Они поначалу пробуют склонить Торели на свою сторону и тем самым сохранить прежние выгоды, лишь поделившись ими с новым руководством. Им это представляется вполне в духе сложившихся здесь привычек. А покушаться на привычное — значит, по их мнению, чуть ли не изменять национальному. Тех же убеждений придерживается и один из родственников Торели, тотчас прибывший туда, где двоюродный брат стал первым секретарем райкома. Эти люди становятся непримиримыми и опасными врагами Торели, когда убеждаются, что с его приходом к руководству райкомом прежним порядкам, столь благоприятным для наживы, наступает конец.

Еще одна интересная и убедительная линия произведения — деятельное обретение героем фильма своих корневых начал. Именно деятельное, не созерцательное. Это не просто возвращение на родную землю, а служение Родине, народу, пронизанное ответственностью за дело, которым занимаешься. И как высшая награда звучит признание старика Тариэла: «Человек слова ты... До чего я дожил — в долине Вайо сажают лозу!.. Чтобы увидеть это, стоило прожить столь долгую жизнь!»

В сцене, когда к потрясенным людям подвели схваченного негодяя, который умышленно погубил в питомнике всю лозу, предназначенную для возрождения древних виноградников на пустовавших полях, секретарь райкома, повинуясь чувству высшей справедливости, безошибочно, истинно по-народному находит единственно правильное в этой ситуации решение: вершит нравственный суд, оставляя преступника перед всеми в бесчестии:

«Убирайся из деревни! — строго сказал Георгий. — Иди и знай: для людей ты больше не существуешь. Нет на нашей земле человека, который откроет тебе дверь своего дома. А в свой собственный дом с какой совестью ты войдешь?! Что скажешь детям?! Брату?! Матери что скажешь?! Уходи!»

Народность как основа самой натуры главного героя предстает художественно убеждающе. Сила Торели в том, что он, выполняя волю партии, видит в этом воплощение народных чаяний, а глубокое понимание национально особенного помогает ему находить верный путь к людям. Именно так ставится вопрос о партийности, народности искусства XXVI съездом КПСС: «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства» [7].

Кинематограф, как и литература, все активнее переходит от исследования одного или нескольких явлений новой советской действительности к исследованию жизни советского человека во всем ее объеме, давая возможность увидеть эпический разворот событий не только в пространстве, но и во времени. Совмещая прошлое и настоящее в жизни героя, наше искусство насыщает произведения углубленным психологизмом, философскими раздумьями. Это неоднократно отмечалось критикой. Об этом говорил на IV Всесоюзном съезде кинематографистов Л. А. Кулиджанов: «Богатство личности — результат успехов в экономике и культуре и одновременно важнейшее условие новых продвижений на избранном нами пути. А это означает, что кинематографическое постижение современности не может быть по-настоящему глубоким вне раскрытия взаимоотношений человека и времени. Образ человека на экране становится реально многомерным, когда в его биографию входит биография общества. Образ времени только тогда приобретает убеждающую жизненность, когда вбирает в себя многообразие человеческих действий, помыслов и чувств».

Эти особенности современных художественных произведений присущи и фильму «Твой сын, земля». Авторы картины раскрывают истоки народного характера и внутреннего мира своего героя. Пронесенная Георгием Торели через многие годы горячая любовь к отцу, запечатлевшемуся в его памяти человеком, который может оживить ржавые горы, живительная поддержка матери помогают Георгию Торели постигать свой народ, его думы и чаяния, трудовые и культурные традиции. Тамар, так зовут его мать, для него лучший советчик и помощник. К ней в первую очередь обращается Георгий за советом и помощью. Он просит мать, которая звонит ему из города, откуда еще не переехала к сыну:

— Передай всем нашим, пусть возвращаются.

— Скажу, Георгий, всем скажу. Только послушают ли они меня?

— Попроси от моего имени. Деревни здесь пустуют. А люди нужны. Сами обидятся, если я поселю в их дома чужих людей. Скажи, что здесь их корни и что мы сами должны снова разжечь свои очаги...

Потому-то столь важен для Торели и ответ матери, к которой он обращается за советом относительно возрождения виноградников в полях Вайо и тем самым заселение восемнадцати покинутых в той долине деревень.

— Что я могу сказать, — Тамар задумчиво провела рукой по столу. — Грузия — это прежде всего лоза и черенок лозы... Это дело не может не получиться. Народ пойдет за тобой.

Народ действительно поддержал. Вспомним сцену колхозного собрания, на котором секретарь райкома дал простор честному волеизъяв-

[7] Материалы XXVI съезда КПСС, с. 63.

лению людей, перечеркнув показуху. Примечательна его манера обращения к пожелавшим выступить — после того, как в зале установилась атмосфера доверия, искренности, прямоты: «Абессалом, народ слушает тебя». Народ слушает тебя — вот что почувствовал каждый на том собрании и из чего исходил в своем поведении на нем секретарь райкома.

Торели — человек идеи, но такой идеи, которую он постоянно поверяет отношением к ней людей, масс, поверяет тем, насколько она становится понятна и близка им. Это и есть ленинский стиль партийной работы, и важно, что искусство умеет присущими ему образными средствами убедительно его отобразить.

Георгий Торели — счастливый человек, во всем остающийся верным самому себе, живущий по совести. В общей концепции фильма это — программная мысль, удачно воплощенная художественно. Георгий Торели в исполнении Темура Чхеидзе правдив, честен, искренен, вызывая доверие к себе, к делу, которому служит, заражая уверенностью, что такой человек не обманет, не подведет ни в малом ни в большом.

Образ Торели убеждает, что нашему обществу, где вырастают такие люди, коммунисты, под силу решать самые сложные проблемы, ибо главное для партийного работника — обостренное чувство преспективы. Вот что пишет в газете первый секретарь Тарусского райкома КПСС М. Ходин: «Фильм этот убедил меня во многом. И главное, пожалуй, утвердил в мысли о том, что сегодняшние решения по любому вопросу следует принимать с учетом перспективы на завтрашний день, на год, на пятилетку, а то и далее... Думаю, что руководить коммунистами такого сложного организма, как современный район, без деловых конкретных проекций в будущее просто невозможно».

Большевистское искусство работы с массами емко охарактеризовал в своих записках В. И. Ленин:

«Связь с массой.

Жить *в гуще*.

Знать *настроения*.

Знать все.

Поднимать массу.

Уметь подойти.

Завоевать ее АБСОЛЮТНОЕ доверие.

Не отрываться руководителям от руководимой массы, авангарду от всей армии труда»[8].

ЦК КПСС в специальном постановлении отметил, что за последние годы в Грузии утвердилась «практика комплексного подхода к решению политических, социальных и экономических проблем. Возросла боевитость партийных организаций, ведется бескомпромиссная борьба с протекционизмом, вредными традициями, частнособственническими тенденциями и другими отступлениями от норм социалистического образа жизни»[9]. И фильм «Твой сын, земля» убеждает: именно эта многотрудная деятельность формировала и формирует руководителей нового типа.

Художественные произведения, подобные фильму «Твой сын, земля», эффективно способствуют формированию социально активной личности строителя коммунизма. А сами эти произведения рождены сегодняшней общественной атмосферой. О ней с большим удовлетворением сказал писатель Нодар Думбадзе:

«Огромны сдвиги в нравственной и политической жизни Грузии, происшедшие за последние годы. И в них прежде всего заслуга коммуниста...

Я горжусь своими друзьями-коммунистами. Их беззаветной преданностью людям. Их мужеством и дружбой. Какое прекрасное слово — коммунист!»

Опыт создателей киноповести о секретаре райкома обрисовывает один из возможных путей художественных обобщений на магистральном направлении развития советского искусства. Он, несомненно, будет изучен и осмыслен советским кинематографом, развит и преумножен усилиями мастеров нашего многонационального экрана.

Советское киноискусство, отмечалось на расширенном заседании коллегии Госкино СССР по итогам работы кинематографа в 1982 году

---

[8] Ленинский сборник XXXVI. М., 1959, с. 389.

[9] Об организационной и политической работе партийных организаций Грузинской ССР по подготовке к 60-летию образования СССР. — «Правда», 1982, 20 июля.

и задачам киноорганизаций, вытекающих из выступлений Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Ю. В. Андропова, кровно заинтересовано в герое прямого социального и трудового действия, в том герое, который сегодня своим трудом и своей общественной деятельностью утверждает величие дела строителей коммунизма. Это наш главный герой, тот герой, в котором наиболее полно и ярко проявляются черты советского человека и с которым связаны главные приметы советского образа жизни.

Настойчивые творческие искания, направленные на создание образа такого героя, — непременное условие дальнейшего возрастания социальной активности советского киноискусства.

Светлана Лисаковская

Что, собственно, неясно в «моральной теме»?

XXVI съезд партии, указав на растущий интерес нашего общества к вопросам морали, обратил внимание деятелей искусства на многогранность нравственной проблематики, на тот факт, что вся разнообразная жизнь людей — «человеческие отношения на производстве и в быту, сложный внутренний мир личности, ее место на нашей неспокойной планете — все это неисчерпаемая область художественных поисков»[1]. При этом было подчеркнуто, что успехи в реализации моральной темы в искусстве связаны прежде всего с показом таких героев, которые бы «не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра»[2].

Разработка морально-этической темы в этом аспекте, в направлении создания образа современника — человека активной жизненной позиции, добросовестного труженика, патриота и интернационалиста, то есть человека, воплощающего в своей жизни и деятельности незыблемые принципы нашей коммунистической нравственности, — стала одной из ведущих тенденций развития советского кинематографа последних лет[3].

Тем не менее, решение этих важнейших для киноискусства задач не обошлось без издержек и трудностей, достаточно ощутимых и сегодня.

Среди многообразных обстоятельств, обусловливающих трудность решения морально-этических проблем на экране, немаловажное значение имеет недостаточная четкость представлений о самой «теме морали», ее параметрах, диапазоне ее возможностей. Определенная озабоченность в связи с этим неоднократно выражалась деятелями советского кино.

Ю. Райзман в одном из интервью на вопрос о состоянии нравственной проблематики в сегодняшнем нашем кино ответил: «Я думаю, мы вообще что-то упустили. Всегда в искусстве, в кино в том числе, не хватало, на мой взгляд, серьезного нравственного разговора, который глубоко и серьезно освещал бы моральные взаимоотношения героев... Между тем моральный облик человека — это, конечно, не только то, как он относится к жене или детям... В сущности, нельзя сводить моральную тему только к взаимоотношениям мужчины и женщины... Моральная тема может стать крупной, значительной только тогда, когда она рассматривается в социальном аспекте».

---

[1] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 62.

[2] Там же.

[3] См.: Материалы IV Всесоюзного съезда кинематографистов; доклад Л. А. Кулиджанова «О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXVI съезда КПСС». — «Искусство кино», 1981, № 10.

Это высказывание тем более интересно, что сделано оно мастером, посвятившим нравственной, морально-этической тематике все свое творчество, поставившим фильмы «Машенька», «А если это любовь?», «Коммунист», «Твой современник», «Странная женщина», «Частная жизнь». Ю. Райзман затрагивает принципиальный вопрос о содержательности самой темы, о ее проблематике, о ее месте в современном кинематографе.

Но что же, собственно, неясно в морально-этической теме? Разве она не была всегда предметом пристального внимания нашего экрана?

История советского кино убедительно свидетельствует: на каждом этапе своего развития оно разрабатывало тему морали и нравственных исканий. Кинематограф 20-х годов на различном жизненном материале показывал, как вырабатывалась социалистическая нравственность, как складывались моральные нормы советского общества. «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Арсенал», «Земля» отобразили эпохальное историческое творчество народных масс, в процессе которого коллективно созидались и новые моральные критерии, обретались нравственные ценности непреходящего значения. Нелегкий путь этого становления в трудовых буднях, в повседневном быту отображен во многих фильмах — здесь можно назвать картины Ф. Эрмлера, С. Юткевича, А. Роома, Б. Барнета, Я. Протазанова, «Простой случай» В. Пудовкина, «Одну» Г. Козинцева и Л. Трауберга. С тех пор в каждый новый исторический период наше кино оставалось верным этой своей основополагающей традиции, обогащая ее в конкретных условиях сложного общественного развития.

Внимание к вопросам нравственности возросло в 70-е годы, которые представляют собой во многом новый этап в решении как на экране, так и в социалистическом искусстве в целом проблем духовной жизни советского общества. Если попытаться определить ведущую тенденцию в этом процессе, то она выражается во все более полном и глубоком проникновении во внутренний мир нашего современника, в обращении к художественному анализу сложных и тонких морально-психологических механизмов человеческой деятельности, ранее недоступных экранному выражению, то есть речь идет о художественном, все более углубленном исследовании самой личности советского человека, его индивидуальности, проявляющейся во всем многообразии его деятельности. Растущий интерес к внутреннему миру человека способствовал и возрастанию внимания деятелей кино к морально-этическим проблемам, причем в их, так сказать, личностном аспекте.

В связи с этим, видимо, следует вспомнить, что мораль как социальное явление существует в двух формах, имеет две стороны — общественную и индивидуальную. Выход той или иной стороны нравственной жизни, того или иного аспекта моральной проблемы на первый план художественного отображения в киноискусстве — следствие ряда обстоятельств. Оно обусловлено и особенностями этапа, на котором находится общество, и уровнем развития его нравственного сознания, и, наконец, уровнем развития самой кинематографии.

В первые годы советского кино, в пору его становления вопросы, связанные с внутренней, духовной жизнью человека, его нравственным поиском, рассматривались преимущественно в связи с проблемами революционных преобразований и созидания нового мира. Естественно и закономерно в этот период в классических фильмах С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко на первый план выдвинулся социальный, точнее — социально-политический аспект нравственной жизни нового общества. Сам человек исследовался в плане не столько индивидуально неповторимом, сколько социально значимом. В таком подходе к человеку отразились потребности эпохи, когда взаимосвязь морали и политики приобрела особую остроту, когда речь шла о нравственном обновлении общества в целом, сбрасывающем, по выражению К. Маркса, в ходе своего революционного преобразования всю мерзость старого мира.

Поэтому герои фильмов 20-х годов, отобра-

зивших рождение нового мира и становление новой морали, новых нравственных принципов, отличались социальной определенностью и нравственной категоричностью, в которой индивидуально-личное сливалось с общественным и даже отождествлялось с ним. Это же слияние обусловило жизненность и правдивость образов, историческую правду характеров в картинах 30-х годов. Достаточно вспомнить «Чапаева» братьев Васильевых, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана, трилогию о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Человека с ружьем» С. Юткевича, «Депутата Балтики» и «Члена правительства» А. Зархи и И. Хейфица, картины С. Герасимова, И. Пырьева, Г. Александрова, в которых раскрывалась сущность происходящей моральной революции, утверждался нравственный облик нового человека.

Вместе с тем подобное ви́дение нравственного в человеке — если такой подход становится самодовлеющим, а тем более канонизируется,— приводило к смещению акцентов в самой трактовке моральной темы. Она нередко стала либо отождествляться с широко понимаемой социальной темой, а это неизбежно приводило к исключению из нее сторон сугубо личных — любви, семьи, быта как якобы не заслуживающих внимания, либо, наоборот, сводиться только к интимной стороне жизни, к семейно-бытовым отношениям, а такая зауженная трактовка моральной проблематики тоже не могла не вызвать к ней определенной настороженности и предубеждения.

Понадобилось немало времени и сил для преодоления крайностей и односторонности в экранном отображении реальных нравственных проблем. Сама социальная действительность по мере своего развития и усложнения ставила искусство перед необходимостью исследования нравственных отношений во всей их сложности и многообразии. Задача эта особенно актуализировалась в связи с переходом общества в стадию зрелого социализма, с возрастанием роли нравственных начал во всех сферах жизни и с необходимостью комплексного решения проблем нравственного воспитания в этих условиях. И не случайно поэтому тема морали на экране уже в шестидесятые — семидесятые годы получает иное звучание, обретает бо́льшую объемность и многогранность.

Прежде всего значительно расширяется диапазон исследования нравственных аспектов жизни человека и общества: здесь и крупномасштабные социально-политические и философские проблемы («9 дней одного года» М. Ромма, «Твой современник» Ю. Райзмана, «Выбор цели» И. Таланкина), и моральный подвиг советского человека в битвах за Родину («Освобождение» Ю. Озерова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Судьба человека» С. Бондарчука, «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого, «Восхождение» Л. Шепитько), и раскрытие многообразия трудовых дел и творческих поисков («У озера» С. Герасимова, «Председатель» А. Салтыкова, «Премия» С. Микаэляна, «Начало» Г. Панфилова), и исследование непростых условий человеческого повседневного бытия (например, в кинофильмах В. Шукшина), и проникновение во внутренний, интимный мир человека, в сферу любви, нравственных отношений в семье («Дочки-матери» С. Герасимова, «Странная женщина» Ю. Райзмана, «Впервые замужем» И. Хейфица «Слово для защиты» и «Поворот» В. Абдрашитова).

Но дело не только во все более широком охвате жизненных явлений: художественное исследование нравственных исканий все теснее и органичнее связывается с углубленным анализом человеческой индивидуальности, раскрытием сложной диалектики характеров, тонким психологизмом.

Эту тенденцию развития советского киноискусства очень точно отметил С. Герасимов: «Искусство наше двигалось от общих суммарных обозначений социальных сил и революционных целей к более подробному, детальному раскрытию революционного сознания и всего многообразия человеческих отношений в обществе строителей социализма».

Все более глубокое проникновение во внутренний мир современника подчас сопровождается и издержками — иногда весьма ощутимыми. В интересующем нас плане это выражается в том, что индивидуальное бытие морали

и сегодня в ряде случаев сводится к весьма узкому проявлению жизнедеятельности человека — к отношениям «он — она», а тема морали в искусстве понимается лишь как отображение вопросов любви, семьи, быта, где нравственный аспект человеческих отношений действительно наиболее зрим и очевиден.

Нет необходимости обращаться к статистике, чтобы заметить значительный рост в последнее время количества фильмов на семейно-бытовые темы. Нисколько не умаляя их тематической значимости, следует тем не менее подчеркнуть, что моральная тема не может ни замыкаться на них, ни сводиться к ним. И понятна та тревога, которая звучит в приведенных словах Ю. Райзмана о том, что нечто серьезное упускается в нравственном разговоре со зрителем, что не может быть моральная тема сведена к взаимоотношениям мужчины и женщины...

Известная неопределенность в трактовке моральной темы ощущается и в отдельных киноведческих и критических работах. Такая ситуация является, с одной стороны, следствием растущей тематической дифференциации современного киноискусства, а с другой — настойчивой потребности в разграничении и в теоретической классификации этих тем. Если существуют фильмы историко-революционного и биографического жанров, если выделяются военно-патриотическая, производственная и политическая темы, то почему бы не выделить и моральную тему как таковую? Но что же к ней отнести? Каков объект ее рассмотрения?

Вопрос о статусе моральной темы в кино — вопрос не формальной классификации фильмов и даже не вопрос жанрово-видовой структуры киноискусства. Это вопрос, выходящий за рамки киноведения и требующий обращения к проблемам философско-методологического и мировоззренческого характера. В первую очередь речь идет о сущности и специфике морали как социального явления, о ее функциях в обществе.

Казалось бы, простое, близкое и ясное для всех понятие морали при более пристальном к нему внимании оказывается совсем не простым и далеко не очевидным. Дело в том, что моральные воззрения людей возникают и функционируют в обществе прежде всего как представления обыденного сознания. Отражая условия бытия человека и выражая при этом особые потребности социального развития, связанные с необходимостью разрешения возникающих в обществе противоречий между общесоциальными и частными, личными интересами людей, представления массового морального сознания фиксируют преимущественно внешние черты морали и наиболее зримые формы ее проявления. Поэтому сущность морали не может быть осмыслена на уровне самого морального сознания. Для этого необходимо подняться над обыденными представлениями и обратиться к научному, теоретическому анализу, в рамках которого лишь и возможно уяснение специфики и сущностных признаков нравственности. Эта задача относится к прерогативам этики как науки о морали, которая призвана теоретически обосновать, апробировать понятия обыденного морального сознания и разработать, в частности, теоретическое определение самой морали. Решение этой непростой задачи оказалось под силу лишь марксистской этической науке, опирающейся на научную диалектико-материалистическую методологию.

Однако теоретическая разработка сущности и специфики нравственности оказалась для этической науки нелегкой. Тем более что как самостоятельная наука марксистско-ленинская этика существует сравнительно недавно. В 60-е годы в ней утвердился взгляд на мораль как на совокупность принципов, правил, норм поведения, регулирующих поступки людей с целью согласования индивидуальных и общих интересов, — взгляд, который не раскрывал еще особенностей, специфики нравственной регуляции. Лишь в 70-е годы советская этическая наука подошла к раскрытию этой специфики и тем самым к более глубокому проникновению в сущность того социального явления, которое называется моралью.

Наибольший интерес в этом плане представляют исследования советского ученого А. И. Титаренко, который предпринял по-

пытку раскрытия специфики морали на путях ее функционального своеобразия и рассмотрел мораль как оценочно-императивный способ освоения социальной действительности. Такое понимание морали имеет, как нам представляется, важное методологическое значение для исследования нравственности средствами научного познания и для отображения этого аспекта общественной жизни в художественном творчестве.

Что представляется наиболее существенным в интересующем нас плане?

Во-первых, то, что мораль как ценностное отношение человека к миру (при котором действительность постигается человеком в соотнесении с его потребностями и интересами) с необходимостью принимает повелительную форму, выступает как система особых требований — императивов, направляющих поведение человека к должному (разумеется, должному с точки зрения данной социальной общности, класса или общества в целом). Ввиду этого любое проявление жизни и деятельности людей, направляемое представлениями о должном либо рассматриваемое сквозь призму должного, приобретает характер специфически нравственной деятельности, образует сугубо нравственную коллизию социальной жизни.

Поскольку же в моральных требованиях общества закрепляется социальная значимость определенных форм жизни и поведения, они выступают и как нравственные ценности, ориентирующие людей в их практической жизни. Диапазон моральных ценностей ввиду этого широк — от элементарных нравственных норм до высших ценностей, определяющих основную, стратегическую линию морального поведения личности и связанных с решением глобальных вопросов человеческого бытия — смысла жизни и счастья. Так, коммунистическая мораль, утверждая ценности коллективизма и гуманизма, патриотизма и интернационализма, свободы и братства, мира и труда, объединяет их такой высшей ценностью, как преданность делу коммунизма. Тем самым жизнедеятельности людей социалистического общества придается общая целенаправленность, которая отвечает объективной социальной необходимости — движению человечества к коммунизму.

И во-вторых, коль скоро специфика морали связана со своеобразием способа освоения действительности (при котором объективные социальные потребности, отражаясь в нравственности, принимают форму ценностных ориентаций и норм поведения), то мораль ни в коей мере не может быть ограничена строго определенной сферой социальной действительности или локализована в какой-то узкой области жизни и деятельности людей.

Мораль — это отражение всей действительности, но осмысленной и освоенной под определенным углом зрения — через действующую в обществе систему ценностей, сквозь призму принятых норм, принципов и идеалов. Мораль поэтому обладает особой всепроникающей способностью. (Эта особенность морали раскрывается в ряде работ С. Ф. Анисимова, Л. М. Архангельского, А. И. Титаренко и других, в частности в коллективном труде «Марксистская этика».) Она регулирует поведение человека во всех без исключения сферах его общественной и личной жизни — в экономике и в политике, в науке и в культуре, в труде и в быту, в семейно-брачных и в других межличностных отношениях. Ввиду этого моральная деятельность людей выступает не как особый род деятельности, а скорее как особая сторона всякой человеческой деятельности, равно как и нравственные отношения составляют одну из сторон, одну из характеристик любых отношений, которые существуют или могут возникнуть между людьми.

Поскольку один и тот же поступок может одновременно обладать экономическим, политическим, правовым, моральным и эстетическим значением, отличить специфически нравственную сторону поведения во всем многообразии общественной деятельности человека возможно опять же лишь по способу, каким регулируются поступки. А таковым в морали является общественное мнение

и особые контрольно-императивные психологические механизмы — долг и совесть.

Итак, мораль представляет собой духовно-практическую деятельность людей — особым образом оценивающую различные явления социальной жизни и особым образом мотивированную.

Специфика нравственности, и прежде всего ее «всеохватность», обусловливают внутреннюю органическую связь морали с искусством, в том числе и с искусством кино. Причем связь морали с художественной деятельностью значительно более тесная и многообразная, нежели с другими областями человеческой практики. В основе этой связи лежит диалектическое единство этического и эстетического, вытекающее из ценностной общности нравственных и эстетических отношений. Сближает моральное и эстетическое не только их аксиологический характер, но и ряд других моментов, в частности их нормативность — ориентация на определенные ценности при помощи норм, образцов, идеалов, а также особое значение эмоционально-чувственного постижения действительности как одной, так и другой формой сознания. Совпадение этического и эстетического по ряду существенных признаков и создает объективные предпосылки для глубокой внутренней связи между моралью и искусством.

Связь эта, однако, не только глубока, но и многопланова. Бытие морали в искусстве настолько многозначно, что может быть рассмотрено в разных аспектах:

в гносеологическом — как отражение нравственной жизни в искусстве, где мораль выступает как предмет искусства;

в аксиологическом — как нравственно-эстетическая оценка действительности художественным произведением;

в социологическом — как реализация искусством своей нравственно-воспитательной функции.

Различимые лишь в целях научно-исследовательских, эти аспекты в определенной нерасчлененности и единстве присутствуют в любом художественном произведении, в конечном счете существенно влияя на его эстетическую ценность. В чем непосредственно они проявляются и что представляется в этом отношении наиболее примечательным?

Если рассматривать искусство с точки зрения отражения им действительности, то с достаточной определенностью можно говорить о моральном содержании любого художественного произведения. В силу своей универсальности, целостности искусство отражает действительность во всей ее многогранности, а следовательно, и непременно с ее нравственной стороны. Моральное не может не присутствовать в произведениях искусства, ибо оно составляет необходимую и своеобразную сторону любых явлений общественной жизни, оказывающихся в поле зрения искусства и воплощаемых в конкретных художественных образах.

Но дело, разумеется, не только в том, что моральное присутствует в художественном произведении постольку, поскольку оно присутствует в самой жизни. Отображая действительность художественными средствами, искусство в то же время исследует ее и средствами специфически нравственными, в силу чего проблемы, решаемые художественно, выступают преимущественно как проблемы моральные, составляющие значительную часть содержания произведений искусства. Нравственное в этом смысле оказывается неотъемлемой стороной того способа, каким искусство отображает жизнь. Художественный способ освоения действительности в конкретно-образной форме включает в себя нравственное, но преобразует его «по законам красоты», в связи с чем морально-этическое в искусстве проявляется в «снятом» виде, в подчиненности эстетическому и в слитности с ним.

Непосредственное выражение это находит в том, что разнообразные проблемы социальной жизни, определенные жизненные ситуации и конфликты в искусстве неизбежно приобретают характер моральных коллизий, форму нравственного выбора, решаемого через противоположности добра и зла, долга и совести, свободы и ответственности, цели и средств, сущего и должного.

Таким образом, моральная проблематика в искусстве связана не столько с тем, *что* в нем отображается (какая именно сторона жизни), сколько с тем, *как* (под каким углом зрения) анализируется действительность и *каким* преимущественно способом решаются проблемы, поставленные в художественном произведении.

Именно это обстоятельство и делает невозможным соотнесение «моральной темы» в искусстве лишь с какой-то определенной областью человечсекой жизни. Сфера жизни, избираемая для художественного анализа, выступает как совокупность тех объективных конкретных социальных условий, которые позволяют актуализировать нравственный аспект проблемы, рассмотреть ее с точки зрения возможностей и способностей человека к нахождению должного решения, то есть в плане нравственных исканий личности.

Если под моральным в искусстве понимать прежде всего определенный способ воспроизведения и утверждения социального в художественном, то в равной мере к «моральной теме» можно отнести столь различные по теме, жанру и стилистике фильмы, как «Восхождение» Л. Шепитько, «Зеркало» А. Тарковского, «Премия» С. Микаэляна, «Освобождение» Ю. Озерова, «Рассказ неизвестного человека» В. Жалакявичуса, «Валентина» Г. Панфилова, — кинопроизведения, несхожие по объекту отображения, но объединенные морально-этическим подходом к решению вопросов войны, мира, труда, любви, творчества.

В связи с этим само понятие «моральная тема» оказывается достаточно условным. Однозначное и жесткое понимание морального именно как «темы» способно привести к неверным толкованиям и ошибочным оценкам. Ибо моральное в искусстве может быть понято и раскрыто не через тему, а через анализ ее моральной проблематики.

И если с этой точки зрения подойти к современному советскому кинематографу, то он отображает нравственные искания в самом широком смысле слова — поиск и раскрытие путей самоопределения человека в сложных условиях социального бытия, художественно осмысляет многообразные отношения в системе «личность — общество» как проблему морального выбора, совершаемого личностью.

Этот непростой поиск принес в последние годы советскому кино немало удач. В особенности привлекает внимание то обстоятельство, что все чаще морально-этическое исследование человека в фильмах выходит за пределы узкого круга межличностных отношений и обращается к широкому социальному фону, на котором нравственность человека поднимается до уровня гражданственности, становится определяющим фактором его активной жизненной позиции. Принципиальное значение в этом плане, как представляется, имел выход таких разных по масштабу, содержанию и характеру исторического материала фильмов, как «Карл Маркс. Молодые годы» Л. Кулиджанова, «Твой сын, земля» Р. Чхеидзе, «Вкус хлеба» А. Сахарова, «Особо важное задание» Е. Матвеева.

При всей условности всякого сравнения (в особенности, когда оно касается произведений художественных) будет позволительно все же отметить нечто общее в этих экранных работах. И в великом революционере, мыслителе, борце — Карле Марксе, и в коммунисте наших дней секретаре райкома Георгии Торели, и в молодом директоре совхоза Степане Сечкине, поднимающем целину, мы видим личности, хоть и разного масштаба, но по-своему неординарные. Отличающая их особая целеустремленность и принципиальность, глубокая преданность своему делу, страстное желание принести людям счастье — это черты коммунистической нравственности, обнаруживающие себя в делах общественно значимых, в решении задач, касающихся судеб многих людей, в глубоком единении личности со своим классом, обществом, народом.

Убедительным свидетельством растущего внимания экрана к активному герою — человеку твердой жизненной позиции, гражданской зрелости и моральной стойкости — являются фильмы «Допрос» и «Перед закрытой дверью», поставленные Р. Оджаговым по сценариям Р. Ибрагимбекова. Как отмечают сами авторы, в обеих картинах их интересовал герой,

«в котором жажда справедливости доведена до такого накала, этическое чувство столь органично... что он просто-напросто не в состоянии преодолеть зов морали никакими соображениями обывательского «здравого смысла». Иначе, чем поступает, он поступить не может». Это определяет линию поведения и следователя Сейфи, вступившего в борьбу с теми, кто пытается попрать законы юридические и нравственные, и молодого инженера Мурада, бросившегося защищать человека от равнодушия окружающих.

Внешне противостоящий героям Р. Оджагова Федор Голубков из фильма В. Мельникова «Две строчки мелким шрифтом» по сути занимает ту же нравственную позицию — во имя высшей справедливости, без расчета на вознаграждение (разве что двумя строчками мелким шрифтом где-нибудь будет зафиксирован результат его работы) он предпринимает трудное историческое исследование, восстанавливая доброе имя человека, совершая тем самым поступок гражданственной значимости.

Акцент на общественной стороне морали, раскрытие внутреннего мира героя через его общественную позицию, проявляющуюся в ситуации морального выбора, можно заметить и в творчестве тех кинематографистов, которые решали социально-нравственные проблемы преимущественно на личностном уровне. Пример тому последняя работа В. Абдрашитова и А. Миндадзе «Остановился поезд». Верные своей теме морального испытания человека в экстремальных обстоятельствах, они на этот раз как бы усложняют нравственную задачу тем, что поднимаемые ими вопросы — об истинной ценности человеческой жизни и подлинной гуманности, вины и ответственности, цели и средств — рассматриваются через призму профессионального, общественного долга, с необходимостью требующего от человека позиции гражданственной.

Не ставя задачу широкого обзора фильмов последнего времени и намеренно отвлекаясь от особенностей художественного воплощения в них моральных проблем, хотелось в данном случае лишь отметить одну из тенденций развития самой «темы морали» на нашем экране.

Внимание к социальной, общественно значимой стороне нравственной жизни человека отнюдь не означает ослабления интереса к внутренним моральным исканиям личности, к тем духовным и душевным состояниям, которые образуют внутреннюю сущность человеческого существования. Здесь диапазон художественных поисков чрезвычайно широк. Достаточно вспомнить хотя бы такие интересные и своеобразные работы, как «Пять вечеров» Н. Михалкова, «Не стреляйте в белых лебедей» Р. Нахапетова, «Уроки французского» Е. Ташкова, «Частная жизнь» Ю. Райзмана, «Полеты во сне и наяву» Р. Балаяна.

Однако, как справедливо отметил в одном из выступлений С. Герасимов, известный уклон в последние годы в сторону личностной проблематики дал, к сожалению, и немало издержек. «Кинематограф, который мы размашисто характеризуем, как кинематограф нравственной проблематики, огорчительно часто топчется на месте, лениво и вяло перебирая всякого рода шаблоны личных отношений, не имеющих ни глубины мысли и чувства, ни выразительности действия».

Это замечание не только обращает наше внимание на необходимость глубокого художнического анализа нравственных аспектов человеческого бытия, но и еще раз напоминает о неправомерности сужения этической проблематики в кино рамками личных отношений героев.

Воплощаемые в любой теме моральные проблемы тем не менее могут занимать неодинаковое место в содержании того или иного фильма: быть доминирующими, подчинять себе социально-экономические, политические и различные духовные вопросы жизни человека (с таким решением мы сталкиваемся, к примеру, в фильмах «Прошу слова» Г. Панфилова, «Факт» А. Грикявичюса, «Сталкер» А. Тарковского, «Осенний марафон» Г. Данелия, «Несколько интервью по личным вопросам» Л. Гогоберидзе, «Вокзал для двоих» Э. Рязанова) либо, наоборот, представлять собой необходимый и важный момент содержания, но все же зависимый от других, более широких проблем социального бытия, поднимаемых в том или ином

кинопроизведении (как в фильмах «Освобождение» Ю. Озерова, «Карл Маркс. Молодые годы» Л. Кулиджанова, «Ленин в Париже» С. Юткевича, «Особо важное задание» Е. Матвеева, «Красные колокола» С. Бондарчука).

Но какова бы ни была степень этического в художественном произведении, последнее не может быть вообще вне морального содержания — в силу того, что несет в себе ценностное отношение к действительности. Что бы художник ни изображал, какую бы сторону жизни ни исследовал, он выражает к ней свое отношение, он выносит ей оценку, в том числе и нравственную, склоняя к этой оценке и зрителя, причем добиваясь этого именно художественными средствами. Таким образом, анализ и воплощение проблемы, поставленной автором в центр своего фильма, происходит на основе определенного единства этической и эстетической оценок, диалектики добра и красоты, утверждения определенного эстетического идеала, включающего в себя не только эстетически прекрасное, но и морально высшее. Этическое значение эстетической оценки, которую несет в себе художественное произведение, настолько велико, что нельзя не согласиться с теми исследователями, которые определяют идеал искусства как *этико-эстетический идеал*.

Для нравственной ценности фильма важны, следовательно, не столько место в нем этической проблематики, не столько степень нравственной насыщенности жизненного материала и, конечно же, не столько тема, в рамках которой исследуются вопросы жизни человека и общества, сколько неотъемлемость нравственного от художественного, их единство и целостность, при которых морально-этическое составляет внутреннюю сущность художественного произведения. Такая целостность отличает лучшие фильмы советского кино, в частности те, о которых только что шла речь.

Единство этического и эстетического, составляющее важнейшую основу художественного, придает искусству ту нравственную ценность, которая является условием реализации им важнейшей социальной функции — формирования и воспитания человека. Нарушение же этого единства, недооценка этического или неумение социально-значимые проблемы «преобразовать» в морально-этические неизбежно ведут к снижению художественного. Именно этим в значительной мере объясняются явные художественные издержки, скажем, «производственной темы» — в тех случаях, когда, по словам Л. Кулиджанова, «нравственные качества человека выступают как добавление к производственным функциям, а не становятся фактически их определителем».

Нравственная насыщенность кинопроизведения может способствовать повышению его художественного уровня и тем более усилению его нравственно-воспитательной роли при одном, однако, непременном условии — при четкости мировоззренческой позиции авторов, воплощаемой в творческом методе социалистического реализма, при недопустимости той «мировоззренческой неразборчивости», от которой предостерегает партия деятелей искусства[4]. Требование жизненной правды, присущее искусству социалистического реализма, предполагает глубину и многосторонность ее отображения, раскрытие противоречивости ее развития. Но для этого художник должен уметь и подняться над действительностью, не растворить правду жизни во внешней достоверности событий, в жизнеподобии, а рассмотреть ее в свете передового морально-эстетического идеала.

. Для понимания роли морали в киноискусстве это имеет принципиальное значение, из чего вытекают по крайней мере три взаимосвязанных требования.

Первое: чтобы отразить на экране нравственную жизнь во всей ее глубине и сложности, она, эта жизнь, должна быть осмыслена художником на уровне этико-мировоззренческого, а не обыденно-морального сознания. Иначе это может привести к растворению этической ценности произведения в прописных истинах «ходячей» морали.

Это тем более существенно, что в зрительском восприятии этическое нередко опережает эстетическое. Моральное в силу своей близости, легкой узнаваемости и ясности в пределах

---

[4] См.: Материалы XXVI съезда КПСС, с. 62.

житейских представлений обладает большой силой воздействия на человека. И выраженное даже самыми непритязательными художественными средствами, оно превращается в активный фактор сознания и поведения личности. Опыт показывает, что фильмы именно такого рода чаще всего обретают повышенную зрительскую популярность.

Второе: чтобы превратиться в эстетическую ценность, моральное во всех аспектах своего проявления в кино должно получить глубокую художественную разработку, воплотиться, по выражению сценариста В. Кузнецова, в «драматургию нравственности». Слабость художественного решения не только снижает, но может дискредитировать нравственный эффект фильма. Нечто подобное, по-видимому, произошло с работой Д. Асановой «Жена ушла», где заявленная необычайной актуальности и важности проблема — человеческой бездуховности, нравственной неразвитости, пошлости — в силу довольно поверхностного подхода к материалу не получила необходимого художественного воплощения и, как следствие этого, — серьезной морально-этической разработки.

Образы героев фильма Веры и ее мужа Саши, через которые исследуется драма человеческих взаимоотношений, разрушаемых потребительским подходом к жизни, скорее обозначены внешними признаками, нежели раскрыты изнутри. Поэтому моральный выбор, совершаемый героиней — разрыв с мужем, с семьей — в конечном итоге предстает не как внутренняя духовная драма самоопределения личности, а как обычная семейная неурядица, хоть и представлена она режиссером с известной многозначительностью. Недостаточная разработка «драматургии нравственности», неточность художественных решений, обыденно-житейский уровень осмысления материала оказались неадекватными социально-этическому уровню заявленной в фильме проблемы, существенно снизили его нравственную значимость.

Еще опасней, пожалуй, те случаи, когда нравственные ценности оказываются средством достижения чистой развлекательности и занимательности фильма. «Пираты XX века» Б. Дурова наглядный тому пример. Во имя зрелищности как таковой (весьма, впрочем, далекой от подлинной художественности) в фильме происходит деформация выработанных в нашей морали представлений о подвиге и мужестве, долге и совести, человечности и жестокости. Желая показать мужество и храбрость советских моряков, авторы фильма утеряли при этом нравственные критерии ценности человеческих поступков, ту не всегда видимую, но реально существующую грань между добром и злом, за которой первое легко переходит во второе. Да, мужество — это и смелость, и сила, и ловкость, и готовность в определенной ситуации идти на крайние меры. Но все эти качества превращаются в атрибуты мужества лишь в их подчиненности высшей нравственной ценности — ценности человека и его жизни, а потому неотделимы от самоотверженности и способности к самопожертвованию. В фильме же храбрость героев предстает как владение набором ловких силовых приемов, как умение с легкостью, без особых душевных переживаний проливать кровь, быть жестоким в утверждении своей правоты. Не несет ли подобное кинопроизведение, обращенное к юному зрителю, опасность моральной дезориентации молодого человека, утверждения в его сознании неточных, если не сказать ложных, критериев нравственности?

И третье: чтобы этическое приобрело характер ценности эстетической, оно не должно раствориться в формально-художественном, утерять свою специфику средства социальной ориентации человека. Это значит, что, обращаясь к показу на экране проблем человеческого бытия в их нравственном аспекте, художник не имеет права забывать об исторической конкретности и социальной определенности системы нравственных отношений и морально-этических ценностей общества и личности.

Морально высшее, обретшее черты этико-эстетического идеала, не превращается тем самым в нечто внеисторическое, в некий моральный абсолют — совокупность общечеловеческих ценностей, возвышающихся над социальными условиями и независимых от них. Нравственное не тождественно общечеловеческому, хоть

и несет в себе значительную долю того, что может быть отнесено к общим ценностям нравственной культуры людей. При всем сходстве моральных императивов и общности психологических форм переживания людей, мораль как совокупность общественных требований к человеку всегда обладала совершенно определенным социальным (социально-классовым) содержанием, являлась и является способом утверждения социального в индивидуальном.

Ввиду этого произведение искусства приобретает тем большую нравственную ценность, чем глубже в нем отображены социальные, глубинные основы нравственных исканий его героев, чем четче социально-классовые критерии, определяющие этико-эстетическую позицию самого автора произведения. Переоценка в морали общечеловеческого также может привести к нарушению единства этического и эстетического в художественном произведении, но теперь уже как бы на другой основе: этическое, расширяемое до рамок «всеобщности», возводимое в ранг «истинной человечности» и теряющее социальную определенность, начинает «эстетизироваться», неизбежно обретает усложненную художественную форму, что в конечном итоге не может не снизить тот нравственный эффект, который изначально предполагался в данном произведении.

В некоторой степени это присуще работам А. Тарковского с их акцентом на общечеловеческой нравственной проблематике. В «Сталкере», например, она составляет главное содержание фильма, где основные персонажи как бы символизируют нравственный поиск не просто человека, а самого человечества, причем на том его уровне, где решается глобальная проблема — смысла и ценности человеческой жизни.

Абстрактность решений моральных проблем у А. Тарковского в значительной мере окупается притчевой разработкой темы — с ее выразительными полутонами, сюжетной недосказанностью, общим таинственно-фантастическим строем.

Впрочем, романтизированная притча, философическая сказка — естественная (хотя нередко многозначительно усложняемая) форма экранного существования произведений, претендующих на постановку «вечных» общечеловеческих проблем. Нельзя не вспомнить в этой связи «Черную курицу» В. Греся, «Спасателя» В. Соловьева или «Вавилон-XX» И. Миколайчука.

Известный перекос в сторону абсолютизации этического за счет снижения внимания к его социальной основе подчас наблюдается и в экранизациях при попытках переосмыслить классические произведения мировой литературы. Так случилось, в частности, с фильмом Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», где такое социальное явление общественной жизни старой России, как «обломовщина», не получило (да и не могло получить при избранной автором позиции) адекватного отображения на экране.

Только такое этическое, которое связано с проникновением в сущность изображаемых событий, с выявлением глубинных социальных противоречий жизни, с раскрытием нюансов духовно-нравственного мира человека, обеспечивает искусству подлинную художественную правду и высокую эстетическую ценность.

Затронутые нами некоторые аспекты взаимоотношения морали и киноискусства лишь подчеркивают их внутреннее единство, многоплановость воплощения проблем морали на экране. Мораль в кино — не просто отдельная тема и даже не специфические проблемы в различных темах современного кинематографа. В широком смысле — это его нравственная ценность как искусства, выражение его нравственной миссии. И это свое важнейшее назначение искусство экрана осуществляет тем успешнее, чем глубже и многограннее воссоздает образ нашего современника, чем полнее и всесторонне утверждает духовные ценности коммунистической морали.

Актуальный диалог

А. Иванкин, М. Авербух
М. Зараев

Счет себе

Работы молодых режиссеров Центральной студии документальных фильмов Александра Иванкина и Марка Авербуха с интересом встречены и зрителями, и кинематографистами.

Творческая биография авторов начиналась во ВГИКе, их совместная дипломная картина «Каждый день» — о строителях железной дороги Тюмень — Сургут — обнаружила пристрастие к репортажной съемке, к наблюдению за живым течением жизни. Потом оба, правда, в разное время, проходили «университеты» у старейшего нашего документалиста Л. М. Кристи, учась у него не только мастерству профессии, а и обретая вкус к работе с актуальным, общественно значимым материалом. Общение в начале самостоятельного пути с человеком широко мыслящим, имеющим за плечами яркую личную и художественную биографию, не прошло бесследно. Фильмы «Каждый из нас», «Черный ход», получивший приз XVI Всесоюзного кинофестиваля, «Командировка за сервисом» привлекают своей злободневностью, созвучностью тому общественному настроению, что все шире распространяется в последнее время.

Картины дают возможность поразмышлять о месте документального кинематографа в современной общественной ситуации, о его роли в реализации решений июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Именно это и стало темой беседы кинематографистов А. Иванкина и М. Авербуха с журналистом М. Зараевым.

Михаил Зараев. Что вас объединило? Что заставило сплотить творческие усилия в совместном труде и что сформировало направленность последних ваших фильмов? Ваш первый после окончания ВГИКа совместный фильм «Десятый председатель» не сопрягается впрямую с последними работами.

Александр Иванкин. Возможно, что «Десятый председатель» воспринимается как еще один фильм в ряду других подобных лент, но для нас знакомство с Иваном Порфириевичем Железовым было открытием. Общение с этим человеком (кстати, не такое уж легкое), проникновение в мир его забот заставляли задумываться не столько над проблемами экономическими, хозяйственными, сколько над вопросами нравственными.

Марк Авербух. Наиболее интересным и значительным в этом сложном, исполненном противоречий характере выделялась не просто преданность делу, а, я бы сказал, отождествление себя с этим делом, предельно развитое чувство ответственности за судьбу своего хозяйства. Мы впервые тогда с максимальной полнотой ощутили взаимосвязь личности и общества, задумались в рамках фильма о мере личного воздействия на результаты общего дела, о том, что вообще может один человек, что может каждый из нас. Этот вопрос стал лейтмотивом следующих наших фильмов. Принцип Железова: надо быть хозяином — рефрен наших картин.

М. З. Хочу напомнить читателю, видевшему фильм «Десятый председатель», один очень важный, может быть, даже ключевой эпизод этой ленты. Иван Порфириевич Железов в кабинете первого секретаря Городецкого горкома партии Николая Васильевича Пономарева. Разговор идет обычный: о помощи передового хозяйства отстающему. Железов согласен на все, что предлагает Пономарев. И кормами уже помогли, а теперь и семенами поможем, и механизаторы «Красного маяка» поработают на соседских полях... Как будто все. Пономарев считает, что беседа завершилась, протягивает руку председателю. Для него вопрос решен. Но для Железова — разговор не кончен. Председатель не против помощи отстающему соседу. Но все в нем бунтует против бесхозяйственности, против хождения «с протянутой рукой». Он продолжает вести свой монолог, очень естественно снятый сначала в кабинете секретаря горкома, а затем — синхронно — на поле, где, в то время как у соседей отдыхают, колхозники «Красного маяка» в

воскресный ясный день убирают картошку — не упустить бы погожую пору, не оставить клубни в земле. Почему так получается, возмущается председатель: тому, кто хорошо работает, добавляют и добавляют план, а с других, коль скоро они в отстающих ходят, не спрашивают со всей строгостью — что, мол, с них возьмешь.

В сущности, здесь, в этом эпизоде, в какой-то мере реализуется тема государственной, плановой, хозяйственной дисциплины, говорится о справедливом распределении прав и обязанностей, о необходимости строгого спроса с инертного работника. Тема эта в полный голос прозвучала в ваших последующих лентах.

А. И. Еще тогда, когда мы монтировали «Десятого председателя», Марк Авербух носился с идеей создания серии фильмов о трех «р» — разгильдяйстве, равнодушии, расточительстве.

М. А. Я думаю, за картину надо браться лишь в том случае, если не можешь за нее не браться, если она живет в тебе. Конечно, есть ленты плановые, неотложные задания студии. Но фильм о бесхозяйственности, проявляющейся в самых разных формах, мы считали социальным заказом (хотя нам никто его тогда не заказывал), как бы пропущенным через свое отношение к материалу.

А. И. Я предвижу некоторые недоумения. Ну, как, могут нам сказать, можно считать личностным, авторским фильм, где речь идет о потерях цемента, угля, о простоях составов, наконец, о свалках, окружающих заводы. Но ведь все это прямо или косвенно влияет на нашу жизнь. Так каково же место каждого из нас в этой действительности, имеющей не только солнечные стороны? Мы убеждены, обязательно нужно входить туда, где громыхают поездные составы, за которыми тянется пыльный шлейф потерянного цемента, где происходят тягостные совещания, подсчитывающие немалые убытки. Входить, чтобы задуматься: в какой мере и я отвечаю за это? Кто я — пешка или активная личность? Разумеется, мы не призываем, чтобы каждый из нас постоянно следил за всем, что и где теряют и выбрасывают, не надо понимать это утверждение буквально. Речь о том, чтобы каждый, прежде всего на своем месте, добросовестно, точно и творчески выполнял свои обязанности. Это звучит как трюизм? Ну, что ж! Мы не претендовали на новизну, мы и хотели показать известное, но так, чтобы зритель увидел его другими глазами.

М. З. Такой настойчивый акцент на общественном предназначении личности, авторский призыв: «Каждый из нас должен стать хозяином, должен взять на себя часть ответственности за общее дело» противостоит в ваших фильмах иной жизненной позиции: «А я-то тут при чем? Мне что — больше всех надо?»

А. И. Мы рады, если наша позиция «читается» с экрана.

М. З. Мне показалось, что уход с камерой в «теневой мир» породил своеобразную кинематографическую стилистику, во всяком случае, я вижу специфические жанровые особенности этих лент.

М. А. По жанру все три фильма — репортажи. Но репортаж репортажу — рознь. Здесь нельзя было снимать «красиво». В «Десятом председателе» мы еще могли позволить себе вводить чисто видовые кадры...

М. З. Например, лошади на закате в экспозиции фильма. Ох, уж эти лошади — обязательная декоративная деталь.

М. А. Да, и мы отдали дань подобной декоративности. Но уже ленте «Каждый из нас» и тем более двум последующим это было противопоказано. Надо было найти в себе силы, чтобы отказаться от соблазна инсценировки. Впрочем, мы и не могли сказать герою: встань сюда, повтори проход. В ситуациях, которые мы снимали, это чаще всего было нереально. Значит, пусть камера фиксирует все как есть, пусть кое-что не в фокусе, пусть не хватает света... Но зато правдиво! Мы заранее готовились к упрекам: «Нельзя так «грязно» снимать, нужен более жесткий отбор». Да, отбор нужен, но прежде всего исходя из главного критерия — правды, верности происходящему.

Нам приходилось обретать себя не только в репортажном видении мира, но и в отношениях со своими героями. Мы попадали в ситуации, с которыми раньше никогда не сталкивались. Отражая позитивные явления, работая

«Десятый председатель»

на «положительном материале» (применим в данном случае такой рабочий термин), привыкаешь к открытым дверям и благожелательному отношению со стороны тех, от кого зависит распахнуть эти двери. Работая над лентой «Каждый из нас», мы впервые услышали от руководителей немалого ранга примерно следующее: «Да, все, о чем вы говорите, у нас есть: потери, простои, убытки, но мы с ними боремся и скоро их изживем. Не лучше ли вам отправиться на соседний завод, а еще лучше — в соседнюю область?»

М. З. Трудно ожидать, что люди проявят готовность «вкладывать персты в собственные язвы».

М. А. Это верно. Однако очень уж резким был для нас переход от общения с героями, которые если и смущались камеры, то только потому, что она снимала их зрителям на любование, а подчас и умиление. А тут люди заслоняли лицо от объектива. Порой приходилось давать их голос за кадром. Нам, наверное, не удалось бы снять эти фильмы, если бы не помощь отдела комсомольского прожектора ЦК ВЛКСМ.

М. З. Иными словами, вы обретали не только противников, но и союзников.

М. А. Да, и союзников весьма надежных.

М. З. Вообще такая поляризация отношений, видимо, неизбежна при вторжении в «теневой мир». Но на фоне запечатленных экраном невеселых картин расточительства, равнодушия более выпуклыми кажутся образы людей, которые своим поведением, своей жизненной позицией противостоят бесхозяйственности. Мне особенно запомнился человек, поднявший лист металла, валявшийся у проходной металлургического завода.

А. И. Откровенно говоря, когда мы задумали провести такой эксперимент — бросить перед проходной завода лист металла, который на наших глазах рождался в заводских цехах ценой большого напряжения человеческих сил, а затем опросить людей, почему они его не поднимают, — мы не думали, что созданный всего час назад этими теперь равнодушно ступающими по нему людьми, лист будет лежать в грязи столь долго. Пленка запечатлела самые разные реакции на наш вопрос: недоумение, смех, досаду, равнодушие. Мы уже почти отчаялись, как вдруг остановился человек, поднял лист металла и понес в проходную. А на лице у него можно было прочесть: «Как же так? Хорошая продукция и на земле валяется?»

М. З. Он, этот человек, и есть невыдуманный положительный герой, ваша и наша надежда. И знаменательно, что вы закончили фильм изображением его лица.

М. А. Не один он, конечно, наша надежда. Мы сняли немало людей, которых по-настоящему, до душевной боли волнует все показанное на экране. Мы не называли их имен, стремясь к обобщению. Но таких людей много, они живут и в наших фильмах.

А. И. Коль скоро мы говорим о личной позиции авторов и героев картины «Каждый из нас», то «Черный ход» был следующим шагом на пути ее выявления. Ведь иметь дело с металлом, углем и цементом, производством станков и приборов приходится все-таки не всякому зрителю. Здесь еще остается некая лазейка в сознании: «А я-то при чем?» Но пользоваться «черным ходом», чтобы достать нужные товары, в той или иной степени приходится многим. Более того, мы порой перестаем ощущать противоестественность такого поведения, считаем его едва ли не нормой.

М. З. И вы тоже?

А. И. Этот вопрос нам часто задают на встречах со зрителем. И мы отвечаем: мы такие же люди, как и вы. Но общение со зрительской аудиторией — отдельная тема. А пока о фильме. Мы сознательно расширили его рамки, начав с наиболее прямого, уголовно наказуемого — припрятывания дефицитного товара и перепродажи его по спекулятивным ценам — и перейдя затем к более тонким и широко распространенным способам использования своего общественного веса, служебного положения: устройство ребенка в музыкальную школу, покупка дефицитных книг и т. д.

М. З. В конце фильма привлекает, не может не привлечь всеобщее внимание эпизод резкий, предельно острый — врач, вымогающий подношение за хирургическую операцию. Не ставите ли вы на одну доску человека, купившего из-под прилавка нужную ему книгу, и спекулянта, взяточника, наживающегося на чужом горе?

М. А. Возможно, этот упрек мы в какой-то мере заслужили. Но всякого рода «черных ходов» великое множество, и мы считали своим долгом показать их разновидности. Опасность нам видится не только в уголовно наказуемых деяниях. Фильм этот не о спекуляции, так же как «Каждый из нас» — не о медленном внедрении экономичных технологий. И в том и в другом фильме речь идет о нравственном компромиссе. Ограничившись в «Черном ходе» показом спекулянтов, мы сузили бы тему. Отношение к ним однозначно: преступник есть преступник. Но сколько же в повседневной жизни всяких пограничных, с моральной точки зрения, ситуаций — вроде бы неэтично, а поступают так многие.

М. З. Книжка из-под прилавка?

М. А. Не обязательно. Вы взяли товарища на работу. Можно сказать: «Знаю его по деловым качествам», а на самом деле по принципу «был бы свой человек» Мы хотели, чтобы зритель думал вместе с нами над ситуациями отнюдь не однозначными, и прежде всего над тем, как развращают людей нравы «черного хода».

А. И. Нередко приходилось слышать: вы не сообщаете ничего нового. Мы и так знаем все, что вы показываете. Но ведь самое ужасное в том и состоит, что все это принимается за норму. Знают, но не протестуют, не борются. Пригляделись, притерпелись...

М. З. Дело не в новизне материала, а в подходе к нему, в постановке проблемы нравственной стойкости, бескомпромиссности личности, и именно с такой, несколько неожиданной для нашей кинопублицистики, стороны. Что вы противопоставляете тенденции к потребительству, стремлению к «красивой» жизни любой ценой, наконец, закономерному контраргументу кого-то из зрителей в споре с вами: «Я бы не прибегал к «черному ходу», если бы мог купить то, что мне нужно, в магазине, без «блата».

А. И. Мы не уходили от таких вопросов ни в тех случаях, когда показывали толкучку, вещевой рынок, где люди покупают то, что не могут найти в магазинах, ни в многочисленных интервью на улице, в очередях. Я считаю, что главное поле битвы внутри нас. Нужно каждому решать, стоят ли красивая, модная вещь или те или иные материальные блага того внутреннего компромисса, на который я должен пойти ради их обретения.

М. З. Несомненно, в таком подходе есть своя правда. Но в данном случае (я обра-

щаюсь скорее не к своим собеседникам, а к читателю) хочу напомнить и о том, как важно не снять с повестки дня, не оставить за рамками общественного обсуждения и экономическую сторону дела. Ведь те же женские сапоги, о которых идет речь в первом эпизоде «Черного хода», только тогда и становятся объектом спекулятивных махинаций, когда они — дефицит. И как ни иронизируй над этим понятием, как ни произноси его «по-райкински», острота проблемы от этого нисколько не снимается. Анализ экономических взаимосвязей, раскрывающий природу возникновения дефицита красивых, модных предметов одежды, быта, тоже должен служить материалом специальных кинопублицистических исследований. Мои собеседники такой задачи в данном случае перед собой не ставили. Они сосредоточили свое внимание на цене внутреннего компромисса, на который некоторые люди идут порой ради достижения тех или иных материальных целей.

А. И. Иногда приходится сталкиваться с такой точкой зрения: дайте мне все, что необходимо, тогда я буду честным. Стоит ли комментировать такую позицию? Меня всегда поражает, как легко идем мы на сделку с совестью, уговаривая себя в том, что именно этот предмет мне обязательно нужен. А так ли уж нужен? Повторю: главное поле битвы — внутри нас.

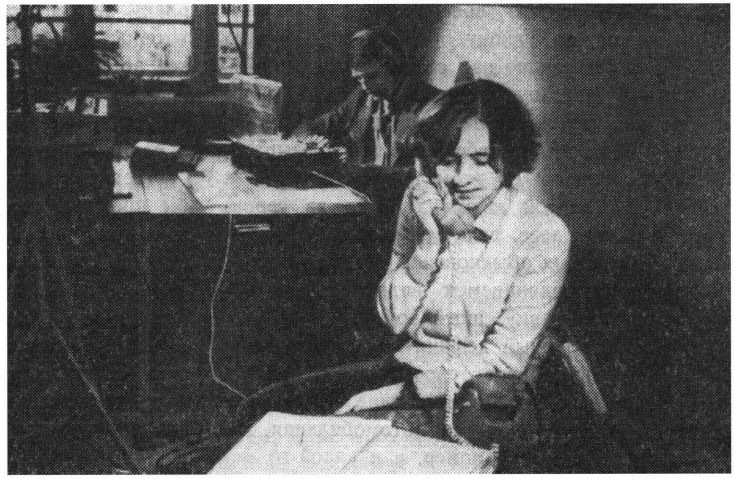
М. З. Таково ваше общее мнение?

М. А. Я думаю, что дело не только в самовоспитании. Можно, конечно, устроить пассивный бойкот спекулянту, не пользоваться его услугами. Но выход в ином. Помните женщину, которая в конце фильма говорит: «Надо всем миром навалиться на эту мразь». Вот это моя точка зрения.

А. И. Не упрощай. Мразь, когда речь о спекулянте, о преступнике. Да и в этом случае важно понять, как он стал таким. Та же Сурина, заведующая обувной секцией, спекулировавшая сапогами.

М. З. Кстати, наиболее запомнившийся характер — хватка, житейская приспособленность, мрачная сила. Она отображена выпукло и ярко. В связанных с ней эпизодах найденная вами стилистика — резкость, жесткость черно-белого изображения — оправдана. Но дальше, когда речь идет о явлениях более сложных и противоречивых — может быть, нужен был иной зрительный ряд?

М. А. Не знаю. Возможно, известный изобразительный аскетизм ощутим в картине, но это осознанный аскетизм. Нам было важно прежде всего выразить свою гражданскую позицию.



«Черный ход»

М. З. Позволю себе обратиться к личным ассоциациям. В молодости я работал в газете автомобильного завода, у ворот которого кипел черный рынок автодеталей. Помнится, как один рабочий в ответ на мои, видимо, довольно дидактические рассуждения по поводу недозволенности выноса запчастей, повел меня на заводскую свалку не хуже той, которая изображена в вашей ленте «Каждый из нас», и показал горы выброшенных, хотя и вполне пригодных к эксплуатации деталей. Почему, мол, выбрасывать можно, а выносить нельзя? Я пытался противопоставить тот аргумент, что так, мол, можно докатиться бог знает до чего, должен же быть внутренний тормоз: не укради...

М. А. А если нет у человека тормоза? Тогда как? Остается устрашение?

А. И. Строгие меры нужны и важны. Но я подумал о том, что в рассказанной вами заводской истории о свалке и черном рынке та же внутренняя взаимосвязь, что побудила перейти от фильма «Каждый из нас» к «Черному ходу».

М. З. Конечно же, между свалкой, этим символом бесхозяйственности, лености ума, и черным рынком есть органическая связь.

А. И. Вы правильно сказали о лености ума, проявляющейся в бесхозяйственности. Но есть еще леность души, ощутимая порой в нежелании отстоять то, что тебе положено по праву, принадлежит по закону. Нам иногда нужно сделать некое усилие над собой, чтобы не окунуться в недостойную суету из-за модной тряпки. Но нам нужно сделать усилие и для того, чтобы преодолеть в себе «неохоту связываться». Размышления об этом и побудили нас к работе над лентой «Командировка за сервисом». В самом деле, ведь мы подчас не знаем своих прав, самых обыкновенных бытовых прав, и безвольно подчиняемся недобросовестному официанту, продавцу, швейцару...

М. З. Злополучный дефицит, о котором шла речь выше, порождает своеобразную власть тех, от кого зависит распределение, реализация товаров и услуг, будь то автомобильная деталь или гостиничный номер, и в какой-то мере влияет на внутренний облик и стиль поведения этих людей. Не хочу вызывать традиционный упрек в недоброжелательности по отношению к работникам сферы обслуживания, уверен, среди них немало прекрасных людей, но убежден также и в том, что искажение нормальной взаимосвязи: продавец — покупатель отрицательно сказывается и на продавце. В художественном кино эта тема реализуется часто в жанре комедийно-сатирическом, документальное же — пока на подступах к ней.

М. А. Мы, конечно, понимаем: в нашей картине затронута только часть явления, то, что на поверхности. Цель-то была не только в показе недостатков службы сервиса, но и в пробуждении, укреплении общественного, гражданского чувства. Это наш с вами поезд, магазин, ресторан, и мы ответственны за их работу. Обсчет, отказ, обман оскорбляют чувство нашего достоинства. Как и в предыдущих лентах, мы не стремились сбалансировать в сюжете добро и зло, хотя в «Командировке за сервисом» показан поезд, где обслуживают хорошо. Такой баланс — в самой внутренней структуре фильмов, в нашем общем противостоянии, пусть и далеко не всегда успешном, и плохому сервису, и черному рынку, и бесхозяйственности.

М. З. Думается, ваш гражданский запал непосредственно передается зрителю. Мне приходилось слышать от людей, видевших «Командировку за сервисом», что после просмотра им хотелось вести себя активнее и последовательнее во всевозможных бытовых ситуациях. Как вообще складываются ваши отношения со зрительской аудиторией?

А. И. Тема особая и весьма интересная. Мы считаем встречи со зрителем этой серии как бы продолжением работы над фильмом. Если в том же «Десятом председателе» мы могли сказать себе в определенный момент: картина снята, тиражирована, пущена в прокат, дело сделано, то здесь все сложнее.

М. А. В самом деле, для чего кинематографист встречается со зрителем? Для того, чтобы услышать, как правило, доброжелательный разбор своей работы, изредка критическое слово, а чаще-то всего комплиментарное. Приятно, конечно, что и говорить. Кино у нас любят,

«Каждый из нас»

народ, в основном, доброжелательный. Наши последние фильмы вызывают другую реакцию, чаще всего предельно активную. Ведь экранные ситуации знакомы каждому, и люди ведут себя примерно так же, как те, у кого мы берем интервью на экране — негодуют, размышляют, спорят. Характер, типология зрительской реакции крайне важны для нас, они дают своего рода социологический материал для дальнейшей нашей работы. На общественном просмотре в московском кинотеатре «Россия» я задал вопрос аудитории: «Кто из вас никогда не пользовался «черным ходом»?» Поднялись четыре руки, из них три детские.

М. З. Насколько я понимаю, люди воспринимают ваши ленты в русле тенденции наведения общественного порядка, укрепления законности, что, естественно, вызывает одобрение. А есть и столкновения мнений?

М. А. Да. После показа «Черного хода» комсомольскому активу одной из областей встал парень и заявил: «Вы очерняете действительность». С ним можно и нужно спорить, но ведь это и мы, кинематографисты, воспитали его в таком линейном восприятии мира, показывая борьбу «хорошего с лучшим». Нередок вопрос, о котором уже шла речь: «Пользуетесь ли вы сами «черным ходом»?» Иногда звучит обида: «И так все знаем, зачем показывать? Я сама работаю в торговле... в музыкальной школе...» Но чаще всего позиция активная: «Как с этим лучше всего бороться?»

А. И. Есть, правда, один характерный нюанс в прокате наших фильмов. В некоторых городах местные органы воспринимают эти картины как своего рода упрек себе, критику, что ли, в свой адрес и потому препятствуют их показу. Особенно это относится к тем местам, где проводились съемки, а география наших сюжетов хотя чаще всего не обозначена, но довольно широка. Вот и приходится возить с собой копии, показывая их в разных залах при каждом удобном случае. В Петрозаводск целую программу повезли. И какие интересные, плодотворные разговоры с аудиторией каждый раз проходили после просмотра!

М. А. Киноразговор, который мы затеяли и ведем, надо вести и впредь, обостряя, углубляя, находя новые тематические грани.

А. И. Я делал эти фильмы потому, что моя совесть не могла пройти мимо показанных в них явлений. Однако я работал над такого рода материалом не столько сердцем, сколько умом. Я не могу выразить свое мироощущение в этом материале, в людях, которые стояли в центре наших сюжетов. Может быть, вам по-

«Командировка за сервисом»

кажется странным такое утверждение, но мне тяжело дышать оттого, что я должен делать хороший, яркий фильм о теневом, плохом, тягостном в нашей жизни.

М. А. Дело не в противостоянии черного и белого, добра и зла. В каждом из нас есть и добро и зло. Мы предъявляем счет и себе. Конечно же, эта постоянная борьба со злом, леностью ума и души сказывается и на собственном характере. В нем становится меньше прекраснодушия, больше агрессивности, жесткости. Что же, и такие качества нужны.

А. И. Нужны, наверное. Однако после этой нашей серии у меня иное, какое-то более острое восприятие добра. Мне чаще, чем раньше, хочется увидеть и показать другие грани человеческой души.

М. З. А что вообще вам, Александру Иванкину, хотелось бы снять, если отвлечься от студийных планов, от уже запущенного в работу материала?

А. И. Мне бы хотелось снять фильм о человеке, которым я могу восхищаться, который создает, а не разрушает, множит в мире добро. О силе человеческого духа.

М. З. А вам, Марк?

М. А. Я считаю, пока еще надо работать в том же направлении, искать новые повороты темы и, возможно, новые формы ее кинематографического воплощения. В 1981 году в Минске на фестивале молодых кинематографистов, когда мы показали фильм «Каждый из нас», получивший там премию, нас окружили коллеги из разных студий. Они допытывались, как нам удалось сделать такую ленту, сетовали на трудности, испытываемые при съемках подобных острых картин. Недавно, просматривая в Госкино СССР планы производства документальных лет, мы убедились: почти на каждой студии, судя по названиям, снимаются фильмы, созвучные своей социально активной позицией нашим картинам.

М. З. Это отрадно. Такие фильмы убеждают в том, что документальный кинематограф является не только зеркалом общественных процессов, а и фактором, влияющим на ход этих процессов, формирующим общественное мнение, вызывающим сдвиги в сознании людей. Активность занятой позиции соответствует тому подходу к жизненному материалу, который время требует сейчас от кинематографистов. Подобного рода актуальность и публицистическая заостренность экранного разговора — в русле лучших традиций советского документального кинематографа, который всегда шел в ногу со временем, сочетая точность и остроту взгляда на действительность с высоким уровнем ее экранного воплощения.

Фильмы одной студии

Круг тем и направление творческих поисков белорусских кинематографистов в последнее время достаточно разнообразны. Народная драма, психологический фильм, бытовая лента, сказка, приключенческая картина — в этих и других жанрах мастера белорусского кино стараются отразить этапные моменты истории, те социальные и нравственные проблемы, которые встают сегодня перед современниками.

В числе создателей лент и опытные художники, и дебютанты, такие, как, скажем, В. Рыбарев, режиссер картины «Чужая вотчина», поднимающей новые, не исследованные еще киноискусством жизненные пласты. К этому фильму редакция намерена вернуться в одном из ближайших номеров.

Мы публикуем в этом номере статьи о фильмах, четко заявивших о художнических пристрастиях их авторов и вызвавших живой интерес кинематографистов и критики, фильмах очень разных и по материалу, и по характеру экранного воплощения — «Дыхание грозы» В. Турова (по прозе И. Мележа) и «Культпоход в театр» В. Рубинчика по сценарию В. Черных.

Вниманию читателей предлагается также критический анализ ленты «Беларусьфильма» «Давай поженимся».

В разделе «Интервью между съемками» о своей работе рассказывает известная белорусская актриса народная артистка СССР Галина Макарова.

Константин Щербаков

Продолжение и начало

Над циклом романов «Полесской хроники» белорусский писатель Иван Мележ размышлял долго и сложно.

Первая книга, «Люди на болоте», дает эпически полную и емкую картину 20-х годов белорусской деревни, когда огромные социальные преобразования, предопределенные и обусловленные Великой Октябрьской социалистической революцией, начинали властно вторгаться в сознание и быт крестьянской массы, многое меняя, ломая, переворачивая, — чтобы пересоздать на новой основе. Но в глухой деревушке Курени жизнь, уже поднятая на дыбы, уже стронутая, во многом все-таки еще текла по прежнему руслу: извечный, дедами и прадедами заведенный способ существования реагировал на перемены осторожно и недоверчиво. Многим казалось: побурлит, покачается — и уляжется.

Сбылась мечта крестьянина — он получил землю, но на селе все же осталось неравенство, остались бедные и богатые, намертво вцепившиеся в те полоски, где болотистая почва была хоть немного плодороднее, щедрее, добрей к человеку. А над большинством жителей Полесья, тяжко трудившихся на своих скудных участках, по-прежнему неотвратимо витал призрак голода.

Второй роман, «Дыхание грозы», — это 1929 год, коллективизация, предельный накал классовых противоречий. В самые дальние, затерянные углы пришло осознание: наступает перелом и возврата к прежнему нет. Осознание, которое в одних пробудило социальную активность, надежду выбраться из нищеты, потреб-

---

«ДЫХАНИЕ ГРОЗЫ» (по мотивам «Полесской хроники» И. Мележа)
Сценарий и постановка В. Турова. Оператор Д. Зайцев. Художник А. Матвейчук. Композитор О. Янченко. Звукооператор Г. Басько. «Беларусьфильм», 1982.

ность включиться в процесс обновления; других замкнуло в недоверчивой выжидательности — не будем лезть вперед, не будем спешить, подумаем, посмотрим, как все сложится; третьим сообщило заряд яростной, безоглядной ненависти, готовой на все: уплывало из рук богатство, уходила власть над односельчанами, богатством этим созданная и надежно хранимая.

Сложные, драматические процессы, происходившие тогда на селе, еще более осложнялись и драматизировались перегибами и ошибками, которые ведь тоже — часть нашей истории. Ошибками, которые объяснялись и тем, что все происходило беспрецедентно, впервые, и политической незрелостью, близорукостью некоторых людей, осуществлявших колхозное строительство, и — что тоже со счета не сбросишь — столкновением темпераментов, самолюбий, амбиций. Об этом также размышляет писатель в «Дыхании грозы».

Действие романа выходит за пределы Куреней, переносится и в кабинеты райкома партии, и на заседание ЦИКа Белоруссии.

Третий роман, «Метели, декабрь», известен в нескольких законченных главах, набросках, записях, которые свидетельствуют, что именно социальные движения конца 1929 года, долго назревавшие и назревшие, оказываются в центре внимания писателя. Это — и в композиции, временной протяженности романов. «Люди на болоте» — несколько лет. «Дыхание грозы» — один неполный год В романе «Метели, декабрь», как явствует уже из самого заглавия, время прессуется, концентрируется предельно, напряженность и драматизм повествования резко сгущаются.

Мележ намеревался провести героев «Полесской хроники» через войну и послевоенные годы. Замысел эпопеи, охватывающей десятилетия жизни белорусской деревни, предстает во всей своей масштабности. Смерть не дала писателю осуществить этот замысел. Однако и то, что сделано, сказано — два законченных романа и наброски дальнейшего, — представляет собой крупное и долговременное явление в белорусской, во всей нашей советской литературе.

И, конечно, было бы попросту странно, если бы «Полесскую хронику» обошли своим вниманием белорусские кинематографисты.

К романам Ивана Мележа на студии «Беларусьфильм» обратился режиссер Виктор Туров (он же выступил в качестве автора сценариев).

Белорусские кинематографисты давно подступались к эпопее, предпринимали попытки показать народную жизнь в широком и мощном течении, в неразрывном сплетении индивидуального и общего, в сложнейшем взаимодействии судеб отдельных людей и судеб масс. Попытки эти предпринимались главным образом на материале минувшей войны, и В. Туров не был тут в стороне. Вспомним его дилогию «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой». В новой работе Турова общие намерения и усилия белорусского киноискусства создать эпопею о жизни народной осуществились, реализовались. Не целиком, не исчерпывающе, отнюдь не во всем, — но во многом.

●

Уже закончив «Людей на болоте» и работая над «Дыханием грозы», Туров говорил корреспонденту «Искусства кино» Д. Попову: «В Полесье особенно жгучим всегда был вопрос: как выжить. Как выжить, несмотря на почти нечеловеческие условия существования людей на топях, мертвых болотах, среди непролазных чащ. Поэтому любое общественное потрясение, добираясь до Полесья, натыкалось на этот вопрос и этим главным вопросом поверялось. Здесь достигли самого сильного в Белоруссии накала и социальные проблемы 20-х годов. Был очень велик страх что-то сдвинуть, повернуть в устоявшемся укладе жизни, страх балансирующего на болотной кочке человека потерять точку опоры, с трудом найденное равновесие». И далее режиссер развивал свою мысль, утверждая, что стремление полещука удержать равновесие во что бы то ни стало, ибо от этого, по его представлениям, самое его существование зависит, «диктуется не только условиями жизни, но еще и незнанием того, что подобное положение постоянного балансирования — не есть единственно возможное для человека. Та природная

«Дыхание грозы». Евхим — Б. Невзоров, Ганна — Е. Борзова

гармония, в которой он пребывает, — это гармония неведения ненормальности своего положения.

Но революция приносит знание, а вслед за ним желание, потребность, необходимость переустроить, переиначить свою жизнь...»[1]

К фильму «Люди на болоте» это самообъяснение или, если угодно, концепция режиссера применимы в большой мере. И в большой мере, как мне представляется, соответствует оно идейно-художественной плоти самой книги.

Когда человек занят тяжелой работой или, скажем, идет долгим-долгим знакомым путем и силы его на пределе, очень, наверное, трудно убедить его, что если он затратит еще усилие, сверх предполагаемого, рассчитанного, соберет энергию и волю на некий рывок — и свернет на иную дорогу, то идти станет и удобней, и легче, и — главное — ближе к цели. Неопровержимы должны быть аргументы, и очень большое доверие должен завоевать убеждающий. Иначе не даст покоя мысль: а если рывок, на который ушли последние силы, — впустую, тогда что? Этот душевный настрой явственно дает о себе знать в первой картине Турова. Но единственно определяющим не становится.

Режиссер и оператор видят и во всей обнаженности показывают драматическую нищету

[1] «Искусство кино», 1982, № 12, с. 154.

Полесья 20-х годов. Но одновременно видят и показывают ее сквозь призму действенной, активной любви к своему краю и людям его, слишком часто забитым, придавленным нуждой, темным, но и несущим в себе достоинство земледельца, вечного труженика. Бескрайние и грозные болотные топи сняты с яркой поэтической экспрессией, то — редко-редко — высвеченные нежарким солнцем, то подернутые непроглядно-свинцовой осенней хмарью. Но всякий раз — это частица неумирающей природы, вечного ее бытия, среда обитания, обжитая, обживаемая человеком, — и в этом своем качестве исполненная красоты и внутренней силы. А когда камера, оторвавшись от болот, где происходит повседневный труд и быт полещуков, панорамирует на теплую летнюю речку, ярко-зеленый берег ее, где люди находят короткий отдых, прежде чем вернуться к изнурительной, тяжкой своей работе, — вас завораживает красота и поэзия кадра. Именно в этой атмосфере, отнюдь не безоблачной, но играющей яркими красками жизни, наполненной ее соками, — атмосфере, которая воссоздана на экране мастерами, досконально знающими свое дело, завязывается любовь Ганны и Василя — любовь, которая становится, по существу, главным сюжетным стержнем первого романа и первого фильма.

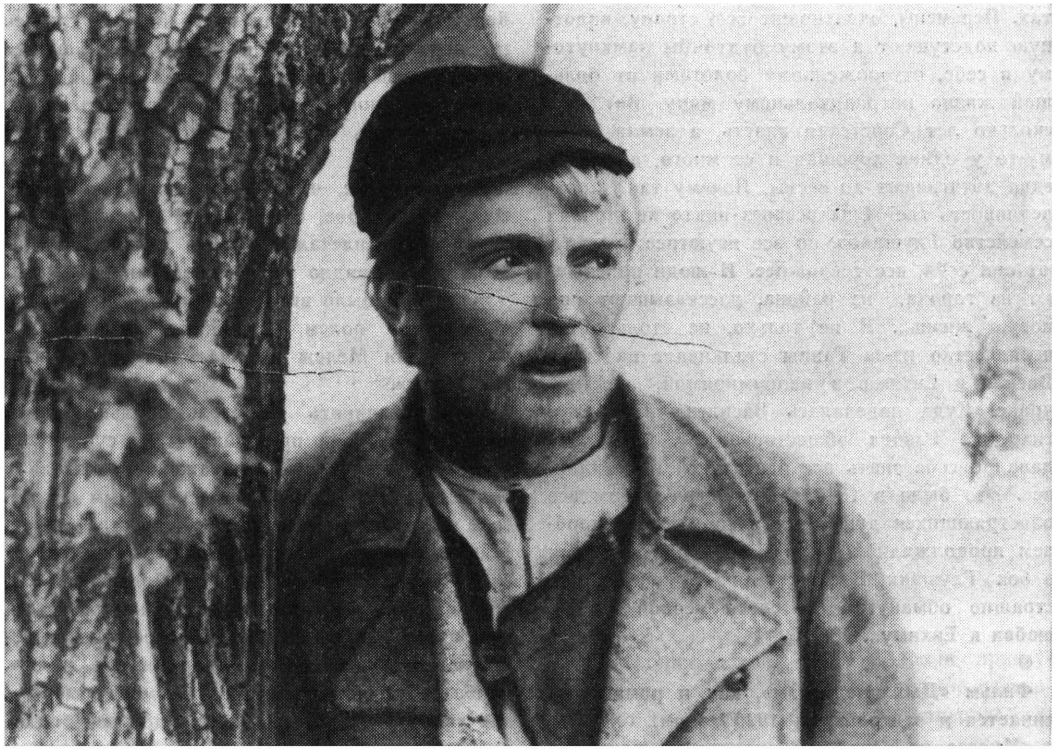
А главной, быть может, находкой Виктора Турова стали исполнители ролей Ганны и Василя Елена Борзова и Юрий Казючиц.

Мир, каким он предстает поначалу в «Людях на болоте», — это мир, увиденный глазами влюбленных Ганны и Василя, когда и трудно, и голодно, и так все непросто и небеззаботно, но есть Она и есть Он, и это превыше всего, и это дает жизни определяющие ее краски. Даже разность характеров девушки и парня, при их такой естественной и сильной тяге друг к другу, кажется мудрой природой созданным равновесием. Тихий Василь, робкий, несмелый в любви, но такой нежный, добрый, преданный, — и красавица Ганна, в которой ни бедность родителей, ни тяжкий беспросветный труд от зари до зари не убили гордой, душевной самостоятельности и строптивой способности поступать на свой манер, независимо от того, согласуется это с общепринятым или нет.

Но идиллия длится недолго. И особенности душевного склада героев оказываются не только природой данными, но и во многом предопределенными средой, социальным положением, самим жизненным укладом, от века заведенным в деревне Курени.

Мечта о земле заложена в душевной структуре Василя, в ее генетической и социальной основе. Много у него земли — значит есть жизнь, мало — значит тягостное, постылое переползание изо дня в день. А если на двоих с любимой мало земли, совсем мало — значит... значит вовсе не будет жизни. Можно было бы показать, как доброта, нежность, преданность отступают под напором непреодолимого желания стать хозяином, собственником. Режиссер Туров и артист Казючиц ставят и успешно решают задачу куда более сложную. Ничто не отступает ни под каким напором. Просто все это в нем, в Василе: и любовь, доброта, нежность — и инстинктивной силы уверенность, что только собственное крепкое хозяйство может принести и надежность в любви, и просвет в жизни, — все это в нем нерасторжимо, едино. И если и он из бедняков, и она — не только ему, ей не будет счастья на этой земле. А робость, несмелость, забитость не дают — и долго еще не дадут — понять, что возможны для человека иные пути и иные решения. И эти же свойства, диктующие необходимость быть, как все, не отступать от господствующих установлений и мнений, заставляют Василя поверить навету, грязной молве, будто Ганна ему неверна. Казючиц играет не измену доброго человека своей натуре под давлением обстоятельств. Он показывает, как в определенных, социальным укладом созданных обстоятельствах истинно добрый человек может оказаться нерассуждающе, прямолинейно жестоким. Именно потому, что, балансируя на болотной кочке, боится «потерять точку опоры, с трудом найденное равновесие».

Василь отказывается от Ганны как-то пассивно, тихо, словно бы и не отказываясь даже, а перекладывая на нее всю тяжесть ре-



«Дыхание грозы».
Василь — Ю. Казючиц

шения. И Ганна выходит замуж за яростно, тяжко влюбленного в нее Евхима Глушака, парня из самой богатой семьи в деревне, одержимого страстями сильными, темными, низменными,— таким предстает он в исполнении артиста Бориса Невзорова. Тоже вроде бы все вышло по порядку, раз навсегда заведенному: богатей выбрал девушку красивую, но бедную, а она, следуя бесчисленным примерам, жалея отца и мать, выбивающихся из последних сил, не посмела отказаться, хотя не любила... Но вдруг, обжегшись огнем, которым нет-нет да и полыхнут глаза Ганны — Борзовой, мы понимаем: так, да не так... Поведи себя иначе Василь —не пошла бы она за Евхима, и ни уклад, ни обычаи, ни заведенный порядок не стали бы тому помехой. И не столько богатство Евхима решило дело, сколько то, что взыграло оскорбленное женское самолюбие и возникла неодолимая потребность немедленного поступка, который бы разом разрубил узлы и задавил раздирающие душу сомнения. Поступка. Ей ли, молоденькой деревенской девчонке, было предвидеть, что поступок ее только еще больше все запутает. Но и Евхим, этот здоровенный звероватый мужик, тоже предположить не мог, какую непосильную ношу взваливает на свои плечи, решившись на эту женитьбу. Потому что жить, насилуя себя, смиряя, вгоняя в установленные рамки свою натуру, — не выйдет, не получится у Ганны...

А на селе — и чем дальше, тем больше — разговоры не только о любовях и свадьбах и

не только о традиционно крестьянских заботах. Перемены, охватившие всю страну, вплотную подступают к этому будто бы замкнутому в себе, отгороженному болотами от большой жизни патриархальному миру. Вот уже сколько лет Советская власть, а земля почему-то у одних хорошая и ее много, а другие едва дотягивают до весны. Почему так? Справедливость где? Еще всерьез никто не прижал семейство Глушаков, но все неуютнее чувствуют они себя, все тревожнее. И люди приезжают из города, из района, рассказывают про новую жизнь... И не только, не столько соперничество из-за Ганны сталкивает на меже Василя и Евхима в непримиримой, яростной драке. Куда подевалась Василева робость и тихость... Раздел общественный, классовый давал о себе знать все явственней и неуклоннее. Это было в 1926 году. Перед лицом все обостряющихся душевных и социальных проблем продолжали жить в деревне Курени бок о бок Глушаки, Василь, Ганна, Хадоська, так страшно обманутая в своей первой любви, любви к Евхиму...

●

Фильм «Дыхание грозы», как и роман, начинается и завершается 1929 годом.

«Многое из того, как видится то или другое событие, меняется с годами, с тем опытом, который приходит со временем. Удивительно ли, что события, которые волновали Курени, нами видятся во многом иначе; что события эти могли казаться и куреневцам иными, чем нам.

Время потом просеяло все, поставило все на свое место. За грандиозными событиями, которые история увековечила для потомков, стало представляться мелким, а порой и совсем не замечаться то, что было немасштабным, обыденным, что волновало одного человека. Будто само собой забылось, что людям в то время — как и во все времена — доводилось каждый день жить обыденным; что-то мелкое, несущественное, на наш взгляд, было для них в основе своей и важным и великим, ибо без него нельзя было жить... В малых Куренях было свое большое. Важными и большими были неудачи, загадки, узлы, которые завязывала день за днем жизнь. Они были такими большими, что за ними часто не был слышен гул огромных перемен в стране, приглушалось ощущение перемен даже в самих Куренях. Тем более что многие и не хотели ощущать их, не хотели видеть дальше своего забора, своей межи...

Для них все, что ниспосылала им судьба, малое и большое, было живой жизнью, корни которой переплетались густо, сильно, путано. Им не было видно того, что мы видим теперь, для них все было впереди. Им надо было идти нехоженым полем непрожитой жизни...» [2] — писал Иван Мележ в начале романа «Дыхание грозы».

Прошу извинить за столь обильное цитирование, но мне представляется существенным сопоставить это соображение писателя с соображением Турова, высказанным в беседе с корреспондентом «Искусства кино»: «Споры между героями играют в драматургии «Дыхания грозы» гораздо большую роль, чем в первой части дилогии. Фильм замыслен как полифоническое, многоголосое произведение, а именно спор, как мне кажется, и есть наиболее полное, наиболее объемное выражение такого способа рассказа. Здесь нет одного, «правильного», взгляда на происходящее. Мы старались разобраться в психологии каждого, понять его правду. Поэтому и нет четкого деления на «положительных» и «отрицательных» героев» [3].

Сопоставление проясняет, как понимал режиссер художественные идеи писателя и как намеревался в «Дыхании грозы» переводить их на язык кинематографа.

Классовые противоречия на селе, в деревне Курени в частности, вызревали, находились уже на грани взрыва — это создатели фильма видят отчетливо. Но прожитые нами годы дали возможность взглянуть на события полнее и понять отчетливее, что генеральное их движение было совершенно определенным, но отнюдь не однозначным и не одномерным, что главная равнодействующая складывалась из столкновения и взаимовлияния многих и

[2] Мележ И. Дыхание грозы. Метели, декабрь. М., 1980, с. 25-26.
[3] «Искусство кино», 1982, № 12, с. 160.

«Дыхание грозы». Хадоська — М. Яковлева

многих сил, больших и малых. И что люди становились участниками подлинно исторических событий, далеко не всегда до конца понимая их глубинное значение и сокровенный смысл. Не все, конечно,— многие принимали события эти с ясной головой и открытым сердцем, всей мерой своих сил стремясь участвовать в них. Вот эту множественность людских чаяний и намерений, устремлений, усилий пытается передать фильм «Дыхание грозы».

Уходит почва из-под ног у Глушаков, которые попадают под категорию кулаков определенно и явно. Пьянствует, исступленно мечется Евхим в поисках выхода. В колхоз ли попытаться проникнуть и там затаиться до времени? В лес ли податься — все равно не простят, не пожалеют ни односельчане, ни власти. И оттого еще мечется Евхим, что понял, наконец: любви за богатство не купишь, понял, что это значит — жить под одной крышей с сильной и гордой, возненавидевшей тебя женщиной. Борис Невзоров (Евхим) и Юрий Горобец в роли старика отца составляют выразительный и счастливо угаданный режиссером актерский дуэт. Годы смирили, пригнули к земле отца, только редкие-редкие вспышки дают понять, что бывал он, наверное, таким, каким теперь бывает сын, — яростным и безудержным. И то можно понять, что под личиной покорности, в глубокой глубине прячутся в нем эта ярость и злоба — на тех, кто хочет лишить его непомерного достатка и положения фактического хозяина деревни. Но сдерживает он сына и себя сдерживает: будем шуметь — не сносить нам головы, не наше сейчас время. Но надеется еще, крепко надеется, что придет их время, и тогда никому пощады не будет...

Сбылась давняя мечта Василя — обзавелся крепким хозяйством, хотя ценой компромисса: в придачу к нелюбимой жене. И вдруг вновь накатило, потянуло к Ганне властно, неудержимо. Она — и побои мужа, и людские пересуды могла выдержать, а вот он... он уже к клочку земли, к хозяйству пуповиной прирос и снова оставил горячо любимую женщину одну нести свой «грех» на глазах у людей. Глушаков он ненавидит, но и в колхоз вступать не хочет, резко, непримиримо разошлись жиз-

ненные стежки, а он одной ногой здесь, другой — там. К концу фильма Козючиц играет глубокую драму хорошего, доброго человека, не нашедшего пока сил определиться, выбраться из своей душевной, социальной «промежуточности».

Пережив тяжкое потрясение, вновь расцвела Хадоська (Марина Яковлева), — расцвела уже зрелой, женской красотой и приворожила к себе Хоню (Александр Лабуш), комсомольца, колхозного активиста. А приворожив, поставила условие: или венчание в церкви, или вообще свадьбе не быть. И из колхоза Хоне — выйти. Разные преподносит жизнь сюрпризы и предлагает повороты, в том числе и такой вот: легко, радостно вступал Хоня в комсомол и в колхоз, а выйти решил... не то чтобы легко, но без особых угрызений совести и душевных сложностей. Жалко, конечно, но не разругаться же вдрызг с Хадоськой из-за колхоза. Она вот могла поставить на своем, а он — нет, этот бездумно идущий по жизни парень. (Вообще женские характеры в экранной дилогии Турова, в правоте ли, неправоте героинь, более сильные, чем мужские, — более цельные и явно «ведущие».)

Люди, сознательно и целеустремленно несущие в село новизну, тоже даны в фильме — это председатель райисполкома Апейка (Леонид Дьячков), куреневский коммунист Миканор (Александр Мороз). Правда, проходят они в фильме вторым планом, но мы успеваем понять и самоотверженность их, и бескорыстие, и глубокую преданность колхозному делу. Ус-

«Дыхание грозы»

певаем заметить, что Апейка (бывший учитель) интеллигентен, мягок, а Миканор резковат и не прочь иногда рубануть сплеча. Но вот то обстоятельство, что личные их свойства — не просто личные, что они имеют свой социальный контекст, и контекст этот значит чрезвычайно много, — все это дано мимоходом, намеком. Можно только догадываться, что подход к принципам колхозного строительства у них не совсем одинаковый, что Апейка понимает: ломка вековых устоев жизни крестьянина требует осторожности, такта, умения убеждать, тогда как Миканор готов уже стукнуть кулаком по столу, грозно повысить голос, применить принуждение, силу...

●

И люди спорят, сталкиваясь в прямых словесных поединках и в поединках действенных, когда крестьянин, размахивая огромной жердиной, именно таким способом отстаивает свое право на плодородный клочок земли. И в способах существования, отношениях к реальности — сталкиваются. Экранным пространством все больше завладевают крупные планы. Схлестываются слова, неспособные к взаимопроникновению и согласию, непримиримо противостоят друг другу такие разные человеческие лица — большинство актеров достойно справляются с трудной задачей передать эту обнаженность души героев, максимально приближают их к зрителю. Неизбежность коренных жизненных сдвигов становилась все очевиднее, но каждый держался за то, что считал своей правотой, и далеко не всегда эта личная позиция, по-человечески объяснимая, совпадала с направлением движения времени. Однако если говорить о человеческой личности, которую это движение времени подхватило и распрямило, в которой пробудило дремавшие прежде внутренние возможности и выявило незаурядный душевный масштаб, — мы вновь должны обратиться к образу Ганны.

Елена Борзова прожила на экране несколько лет жизни своей героини. Мы вот радуемся профессиональной умелости, когда та или иная актриса правдиво, естественно предстает перед нами и молодой девушкой, и женщиной преклонного возраста — правильно радуемся, однако не забудем, что здесь и характерность поможет, и грим. Но вот показать совсем юную девочку, доверчиво открытую жизни, а потом молодую женщину, на которую жизнь эта беспощадно обрушивает одно испытание за другим, — и показать так, чтобы явственно почувствовались и груз, и опыт прожитого, и горечь потерь, и меты душевного созревания, чтобы сам облик, манера общения изменились, преобразились, оставшись при этом прежними, знакомыми, близкими, — для этого нужно то, что называется мастерством внутреннего перевоплощения.

Режиссер и актриса сумели добиться, чтобы становление личности Ганны убеждало от начала и до конца. Силу и незаурядность характера — то, что угадывалось в «Людях на болоте», — «Дыхание грозы» раскрывает нам в полной мере. Жена-батрачка в ненавистном мужнином доме, пережившая смерть ребенка, новую запретную страсть к Василю и новое разочарование в нем, изо дня в день сносящая злобную, неотрывную привязанность мужа, все про нее знающего... Того, что судьбой было уготовано Ганне, многим хватило бы, чтобы смириться, покорно пойти привычной колеей. Но в героине Борзовой каждое новое испытание рождает новую силу сопротивления. И поддерживает, жестко укрепляет в понимании: так дальше жить нельзя, привычно проторенная колея ведет в никуда, надо искать новый путь.

Способность к поступку, так дорого стоившая Ганне в юности, отгранилась, оформилась в ее душе. Уйти из семьи, от мужа, оставить деревню, поселиться в школе у знакомой учительницы — мало кто мог на это решиться тогда, тем более в ее положении. Но в этой исключительности уже явственно проглядывают ростки того, что формировало, воспитывало в людских душах время невиданных социальных ломок и перемен. И дело, разумеется, не в том именно, чтобы покинуть родное село — это был личный, конкретный выход из тупика, в котором оказалась Ганна. Дело

в открывшейся решимости переменить все, начать сызнова, попытаться переделать постылую жизнь в подлинно осмысленную, достойную человека.

...Хмурой осенней дорогой идет из села Ганна с маленьким узелком в руках, только что выдержавшая последнее (последнее ли?) столкновение с вконец осатаневшим Евхимом. С безысходной печалью смотрит ей вслед Василь. Она сумела выбрать свой путь. Он не смог. Пока не смог? Эпоха, коренные особенности ее могут выражаться в движении широких людских масс, а могут — в глубинных преобразованиях души одного человека. Создатели фильма «Дыхание грозы» увидели эпоху через призму разных человеческих душ, вовлеченных в ее водоворот, но прежде всего и яснее, определеннее всего — через призму души Ганны.

●

В конце ленты открывается возможность нового человеческого сближения — Ганны и Миканора. Сделано это целомудренно и тактично, и внутренняя логика экранного повествования вполне соответствует тому душевному исходу, к которому хотел бы привести своих героев Виктор Туров. И по отношению к Мележу произвола, в общем-то, не допущено ни в какой мере: зарождение отношений Ганны и Миканора существует в намеках, недосказанностях в набросках к роману «Метели, декабрь». Только вот... Если бы Миканор, этот непреклонный и чистый, а порою прямолинейный колхозный энтузиаст, — если бы он был дан ярче, подробнее, основательнее! Здесь, впрочем, актера упрекнуть не в чем и о режиссерском просчете говорить тоже нельзя. Просто Миканору уделено мало места в экранном повествовании. Есть идея кинематографического прочтения романа, одни его линии выводящая на первый план, другие оставляющая в тени.

При всем многолюдье романа «Дыхание грозы», по мере движения его все больший идейно-художественный смысл приобретают фигуры председателя райисполкома Апейки и секретаря райкома партии Башлыкова. С ними приходят острота спора о методах и принципах колхозного строительства, размышления о линии партии и о перегибах, отступлениях от нее — размышления, которые должны были, наверное, найти свое развитие в книге «Метели, декабрь». Расширение «плацдарма» повествования, пространственного и идейного, во многом и отличает «Дыхание грозы» от «Людей на болоте». Опасаясь нарушения стилистического единства кинодилогии, режиссер коснулся этого пласта книги лишь краем, высказав предположение, что круг проблем, связанных с личностями, со столкновениями Апейки, Башлыкова (и, подсказывает логика, наверное, во многом и Миканора), возможно, станет специальным предметом его новой работы. И дилогия станет трилогией.

Ни в коей мере не оспаривая этого права режиссера, с заинтересованностью думая о его новых замыслах, все же не можешь отрешиться от впечатления, что фильм «Дыхание грозы» в сравнении с фильмом «Люди на болоте» — не новая ступень развития полифонического замысла, а продолжение первой ленты, бесспорно добротное, умело выстроенное, художественно выверенное. Оттого к концу все чаще возникает ощущение затянутости, монотонности, художественных пробуксовок. И все настойчивей представляется, что кинодилогия, каждая часть которой как-никак состоит из двух полнометражных фильмов, могла бы вместить в себя больше, чем сейчас вместила. В какой-то момент вы чувствуете застылость, внутреннюю статичность стилистики ленты,— она приедается, надоедает. Внимание ваше рассеивается, и надо сделать над собой усилие, чтобы сосредоточить его вновь. Вы все ждете, когда же повеет с экрана дыханием грозы, и нельзя сказать, что ожидания оправдываются. И ощущение, что все еще будет, должно быть, не в этой ленте, так в следующей, начинает соседствовать с сожалением, что часть экранного времени потрачена нерасчетливо и некоторые возможности скорее всего упущены безвозвратно.

«Фильм «Дыхание грозы» менее эффектен с изобразительной, операторской точки зрения, чем «Люди на болоте». Он более скуп, аскетичен. Здесь... будет совсем иное пластиче-

кое решение»[1], — утверждает оператор картины Дмитрий Зайцев в цитировавшемся уже репортаже.

Так ли? Операторская стилистика «Дыхания грозы» находится в полной гармонии с идеями режиссера. И потому, при всем несомненном мастерстве оператора-постановщика, о совершенно ином пластическом решении все-таки говорить трудно. Оно, пластическое решение, конечно, и скупее, и строже, но только в той мере, в какой это не нарушает предложенной режиссером структуры киноповествования. Здесь налицо и такт, и чуткость, и полное взаимопонимание, но отсюда с неизбежностью следует, что и операторские повторы в «Дыхании грозы» становятся ощутимыми. Снова пейзаж, экспрессивный, безупречно точный по цветовой гамме. Еще. Еще... А будь иначе — возникла бы потребность говорить о существенных внутренних противоречиях ленты.

Сейчас «Дыхание грозы», повторю, гармонично, но это уже то качество гармонии, которое чревато взрывом, требует взрыва, пересозданий и новых художественных рождений.

Новое качество вызревает в старом, уже отстоявшемся. И я жадно ловлю приметы, признаки этого рождения, пытаюсь нафантазировать образ будущего фильма Виктора Турова. Это увлекательное занятие, ибо так талантливо, так интересно уже сделанное авторами кинодилогии.

А может быть, мои фантазии никак не соприкоснуться с реальными творческими потребностями режиссера, с тем, что будет для него существенно, необходимо? Так или иначе, кинодилогия Турова не оставляет ощущения того, что точка поставлена. «Дыхание грозы» — обещает.

[1] «Искусство кино», 1982, № 12, с. 163.

Б. Рунин

От трактора к дельтаплану

Есть такие фильмы, сюжет которых в пересказе может дать лишь самое приблизительное, а то и превратное представление о художественной сути и нравственном смысле киноповествования. Полагаю, что «Культпоход в театр» Валерия Рубинчика можно уверенно отнести к их числу. Кратко охарактеризовать этот фильм вообще чрезвычайно трудно. Во-первых, потому, что его эмоциональная атмосфера, насыщенная самыми разнородными импульсами, куда причудливее фабульной предпосылки. А во-вторых, потому, что художественная структура этой картины представляется мне изначально полемичной. Во всяком случае, многое в ней заставляет предположить, что рождалась она как отчаянная попытка сближения заведомо контрастных начал — смысловых, жанровых, стилевых, интонационных... Каких угодно!

Эта необычная картина в равной мере ориентирована на легкую бытовую комедию и на лирико-философское размышление. Земная обыденность происходящего каким-то непостижимым образом уживается в ней с романтическим взглядом на жизнь, а кинематографическая натуральность — с почти театральной декоративностью. Не без оснований претендующая на оригинальность, картина эта в то же время откровенно цитатна в своих ассоциациях. И перечень подобных «оппозиций» легко можно продолжить. Проза тут тесно соседствует с поэзией, безусловное с условным, конкретная предметность со знаковой символикой. И, что очень важно, — кавычки словоохотливой иронии с многоточиями мечтательной недоговоренности.

«КУЛЬТПОХОД В ТЕАТР»
Автор сценария В. Черных. Режиссер-постановщик В. Рубинчик. Оператор Ю. Елхов. Художник В. Дементьев. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор В. Морс. «Беларусьфильм», 1982.

Словом, если говорить о структурном принципе этой постановки, то он, на мой взгляд, точнее всего может быть определен словами «на стыке». Причем, несколько забегая вперед, тут же добавлю: в этой пограничной встрече двух различных тенденций начало земное, прозаическое, натуральное, комедийное идет от сценариста. Тогда как философичность, романтика, символика, свобода ассоциаций — от режиссера. И еще, тоже забегая вперед, скажу: если сцепление в результате и произошло, то ценою явных компромиссов с обеих сторон, так что демаркационная линия окончательно не стерлась, но лишь стала не сразу заметной и своенравно извилистой, вдающейся то на ту, то на другую территорию...

Однако о чем же все-таки эта картина?

●

Давайте мысленно побеседуем с некоторыми персонажами «Культпохода в театр» и попробуем представить себе, как бы они сами ответили на этот вопрос. Думаю, что они охотно пошли бы на такой разговор, ничуть не тяготясь необходимостью формулировать свои суждения о подобных вещах. Ведь перед нами народ общительный, достаточно уверенный в себе, люди, что называется, вполне современные и искушенные, со своими более или менее определившимися взглядами на жизнь. Да и на искусство — тоже. Даром, что большинство из них колхозники, у них есть телевизоры, а кроме того, им не составляет труда снарядить свой автобус, переправиться на пароме через озеро и вскоре оказаться на спектакле городского театра. К тому же многие из них не только театралы, но и увлеченные участники сельской самодеятельности.

Так вот, обратимся для начала к бригадиру механизаторов и руководителю местного вокально-инструментального ансамбля Тихомирову (Ю. Ступаков), человеку всеми уважаемому, великодушному и по-хорошему рассудительному. Наверное, на наш вопрос он ответил бы примерно так:

— «Культпоход в театр» — это картина о том, что главное в жизни все-таки не личный успех, а то, что ты сумел сделать для людей. Вот возьмите меня. Наверное, я что-то в своей жизни проморгал. У меня и голос был, и к музыке меня считали способным, да обстоятельства не позволили учиться. А все же кое-что я могу записать в свой актив: двух детей вырастил, дал им высшее образование, сестер на ноги поставил, замуж повыдавал. Дом построил, родителям помогал, награды имею... Для одного человека не так уж мало...

В ответе жены Тихомирова Полины (В. Талызина) мы, конечно, не уловили бы и сотой доли мужнего альтруизма:

— О чем картина? А о том, что водятся еще среди нас этакие рыжие стервы, вроде нашей деревенской модистки, готовые у кого хочешь увести мужа... Какая там ревность! О мужьях, что нас позорят,— вот о чем картина. И о женском бесстыдстве. Вторую семью разбивает... Да против нее общественность надо поднимать! Да ее в тюрьму посадить надо... Люби! Но — неженатых... Вот у тракториста Пехова с нею роман, а мой муж ее защищает. Сам, видно, не прочь... Что же нам прикажете делать, женщинам, которые не такие красивые, не такие рыжие?.. А? Вот то-то и оно, на этот вопрос картина почему-то не отвечает.

— Нет, — печально возразила бы Полине сама модистка (В. Шендрикова).— Это картина о женском одиночестве, о горестях неустроенной бабьей судьбы, когда прожитые тридцать семь лет и неудача в личной жизни придают нам небывалую решимость и делают жажду материнства безоглядной, даже эгоистичной...

Разумеется, подобное самооправдание только еще больше возмутило бы потерпевшую сторону. Ведь услышь жена Пехова (А. Бендова) и его семнадцатилетняя дочь такие слова, они бы в своей жажде мести красивой разлучнице пошли бы даже дальше Полины. Однако, в отличие от Полины, для них «Культпоход в театр» — это, скорее всего, картина о конечном торжестве семейных устоев. Картина, но не сценарий! Ведь в картине механизатор Пехов, ушедший к рыжей модистке (правда, после мучительных сомнений и даже попытки самоубийства), потом, вопреки сценарию, почему-то все же возвращается в лоно семьи, и жена принимает его.

— По мне,— смущенно признался бы, очевидно, сам Пехов (И. Класс), подступись мы к нему со своим вопросом, — «Культпоход в театр» — это фильм о супружеской жалости, которая в семейной жизни, видать, тоже чего-то стоит. Так ведь?..

— Да, да! И вообще, о внезапных капризах любви, — добавила бы от себя дочь Тихомирова Аня (М. Шиманская), молодая учительница, живущая в городе и лишь наездами бывающая теперь в Белых Озерах. Ее в этой картине, конечно же, больше всего должны были бы заинтересовать превратности человеческих влечений. Надо же такому случиться: Аня поняла, что разлюбила молодого строителя Мишу, едва только они подали в загс заявление о вступлении в брак. Что не помешало ей тут же, что называется, с ходу, полюбить заезжего молодого писателя, приглашенного Тихомировым к ним в колхоз, чтобы он помог (как специалист) здешним людям разобраться во всем этом клубке житейских противоречий.

Не будем докучать нашим вопросом потерпевшему фиаско бедному Мише (В. Ильичев). Совершенно ясно, что для него «Культпоход в театр» — это фильм о женском коварстве, о женском непостоянстве, о женском вероломстве. Но вот от писателя, естественно, хотелось бы услышать более развернутое и многоплановое суждение о картине. Тем более что писатель (Е. Стеблов) хотя и молод и во многом еще очень неопытен, но и он уже пережил семейную драму — от него тоже ушла хорошенькая жена. Ушла, потому что он не сумел сразу обеспечить ее всем необходимым: дубленкой, сапогами, цветным телевизором, холодильником, иначе говоря, обязательными атрибутами современного престижного существования.

Так вот, есть все основания думать, что в показанных нам событиях писатель выделил бы в качестве главенствующей тему бескорыстия подлинной любви, тему «с милым рай и в шалаше», ибо в лице избалованной, взбалмошной и самоуверенной Ани он неожиданно нашел самоотверженную и верную спутницу жизни, готовую на любые жертвы и лишения ради своего избранника. Это — во-первых. А во-вторых,— тему вдохновляющего стимула, заложенного в самой вере дорогих нам людей в наши силы и возможности. Ведь не будь

«Культпоход в театр». Тихомиров — Ю. Ступаков, Модистка — В. Шендрикова

рядом Ани и ее отца Тихомирова, кто знает, сумел ли бы молодой писатель преодолеть настигший его творческий кризис и все-таки написать свою вторую пьесу — о людях, встреченных им в Белых Озерах. А он ее написал и даже пригласил их на премьеру, впрочем, опять-таки вопреки сценаристу, который не заглядывал так далеко и вопрос о второй пьесе своего вымышленного коллеги оставил открытым...

●

Приводя воображаемые суждения персонажей «Культпохода в театр», я надеялся, что сумею таким способом создать у читателя полное представление о содержании картины. Но теперь, сопоставив сказанное ими с образом фильма, каким он запечатлелся в моем сознании, я прихожу к выводу, что даже если свести все приведенные суждения воедино, то все равно что-то самое существенное и самое характерное для картины Рубинчика останется за скобками. Это будет чисто номинальное содержание фильма, но никак не его эмоциональный итог.

Казалось бы, масштабнее других выглядит на этом фабульном фоне образ Тихомирова. Да и видим мы его на экране чаще и больше других персонажей. Не бойтесь делать добро, не бойтесь отстаивать справедливость, не бойтесь приходить на помощь тем, кто в ней нуждается, как бы говорит он нам всем своим поведением.

Надо отдать должное артисту Юрию Ступакову — ему удалось наполнить роль необходимым драматизмом и даже сообщить ей эмоциональную многоплановость. Будучи по праву признанным лидером и в бригаде, и в ансамбле, да и внутренне ощущая себя таковым, Тихомиров у Ступакова тем не менее человек прежде всего мягкий и смирный. Разумеется, одного этого кажущегося (потому что — внешнего) несоответствия было бы мало для того, чтобы подобный характер воспринимался как увлекательная неожиданность. У сценариста для этой цели была заготовлена и другая, безошибочно действующая информация, способная заинтересовать любого зрителя и аттестующая Тихомирова с наилучшей стороны. Взять хотя бы эпизод, в котором Тихомиров опробует отремонтированные машины, для чего во дворе расставляют чурки от городков, а он садится на трактор и выписывает среди натыканных чурок восьмерки, не свалив при этом ни одной.

Наверное, любой режиссер с радостью ухватился бы за такую выигрышную сценку. Однако Рубинчик ею поступился. Во имя чего? По-видимому, Рубинчику — и это для него характерно — важна в Тихомирове не столько его профессиональная виртуозность, сколько неброская, но непреклонная человечность. И мы должны почувствовать, что это качество сложилось в данном персонаже не благодаря его удачливости, а наперекор принесенным когда-то жертвам. Как гуманное, облагораживающее следствие проявленной самоотверженности.

И Тихомиров, и модистка для постановщика «Культпохода в театр» интересны преимущественно тем, как сказалась на их натурах тщетность былых устремлений. Люди несбывшейся мечты, они потому-то и не могут скрыть затаенную во взгляде, в интонации, в жесте давнюю и уже привычную тоску. Именно несбыточность былых надежд сформировала эти два столь разных и в то же время столь созвучных характера. В самом деле, кто же лучше Тихомирова может понять, что́ там на душе у этой красивой, бывалой и по-своему тоже непреклонной женщины. Но если, отстаивая свое право на счастье, она решительна, требовательна, порой даже агрессивна, то он, отстаивая свое лидерство, защищая свою правоту, неизменно терпим и миролюбив. Эта сторона дела подчеркивается тут всячески. Ведь даже фамилия бригадиру механизаторов дана с нескрываемым умыслом. Чтобы и она отложилась в эмоциональной памяти зрителя, способствуя нужному восприятию этого образа (как, впрочем, и в случае парторга Буянова).

Тихомиров и с писателем быстро находит общий язык (хотя годится ему в отцы) главным образом потому, что писателя тоже отличает пусть немного смешная и старомодная, но врожденная деликатность, чудаковато стыдливая и простодушно доверчивая внимательность

к людям. Таких Тихомиров должен за версту чуять. Но и помимо душевного родства — как не помочь молодому человеку, которого подстерегает хорошо знакомая ему самому драма нереализованного призвания, драма неосуществленных надежд? Нет, тут надо пойти на все, но поддержать парня. «Человек должен верить, что хоть один человек, но на помощь придет», — сказал однажды Тихомиров писателю, объясняя, почему он ходит к модистке. А теперь вот к нему тоже пришел...

Быть может, Тихомиров покажется кому-то излишне терпимым по отношению к культкомиссии из района? В самом деле, эти самоуверенные дамы, стоящие на страже железных канонов, способны хоть у кого вызвать ярость. А тем более у Тихомирова, который при всей скромности, даже комичной наивности своих художественных притязаний, все же больше всего ценит в самодеятельности ее самобытность, ее идущую снизу творческую инициативу. («Нам хотелось что-то свое. Что есть только у нас...») Но тут уж скорее жизненный опыт, нежели характер, подсказывает ему тактику осторожно-смиренного сопротивления эдакому мертвящему шаблону.

Конечно, Тихомиров вступается за модистку, рискуя навлечь на себя гнев жены, не только потому, что эта рыжая красавица одинока и несчастлива в личной жизни, но и потому, что она попросту нравится ему как женщина. Конечно, Тихомиров великодушно берет на себя материальные заботы молодого писателя и обязуется тайком выдавать ему помесячное жалованье из своих сбережений, пока тот не кончит вторую пьесу, не только потому, что искренне ему симпатизирует, но и потому, что заботится о счастье дочери. Конечно, Тихомиров спорит с комиссией из-за репертуара ансамбля не только потому, что его душа прирожденного общественника не в силах мириться с бездушным формализмом, но и потому, что ансамбль — его детище.

Как бы там ни было, все, что он делает, — на благо людям.

Выходит, это картина о душевной отзывчивости, о деятельной человечности, о естественности добра, которое так или иначе должно проявить себя через хорошего человека в любом естественно сложившемся коллективе. Так что ли? В том-то и дело, что не совсем так. Так оно было бы, если бы мы обсуждали сценарий, который написал Валентин Черных. А поскольку речь идет о фильме Валерия Рубинчика, поставленном по этому сценарию, то вся сюжетная линия, связанная с образом Тихомирова, оказывается лишь составной частью более общих идейно-образных значений картины. И уже возникает сомнение: а правомерно ли вообще считать Тихомирова ее главным героем?

Выше я уже говорил о некоторых разночтениях между сценарием и фильмом. Однако сама поэтика картины сказалась на ее содержании еще более заметно, чем эти фабульные модификации.

●

На мой взгляд, трудно себе представить в нашем современном кинематографе двух менее совместимых художников, нежели сценарист В. Черных и режиссер В. Рубинчик. Я имею в виду не только разницу художественных темпераментов, но и тематические, и стилевые пристрастия каждого. Однако давно уже известно, что пути искусства неисповедимы, что коллизии творчества непредсказуемы. И вот судьба-насмешница свела этих двух кинематографистов для общего дела. Случай сам по себе во многом поучительный.

Сценарист пришел на эту встречу, уже познав пестроту и размах самых разнообразных и самых крупных кинематографических мероприятий последних лет. Он явился во всеоружии хорошо отработанных драматургических приемов и повествовательных навыков, свидетельствующих о завидном знании не только особенностей своей профессии, но также и окружающей жизни, особенно производственной, о трезвом понимании ее императивов и чаяний. Он еще находился под впечатлением того успеха, который снискала его «Москва слезам не верит», удостоенная «Оскара» за океаном и триумфально прошедшая в нашем прокате.

Новый его сценарий отличался от предыдущих и интонацией и взаимоотношениями автора с героями. Не сила характеров привлекала в

данном случае сценариста, а прежде всего человечность его персонажей. Наделив самых симпатичных из них сочетанием прекраснодушия и простодушия, он занял по отношению к ним позицию безусловного сочувствия, остраненного легким подшучиванием над самими героями и над ситуациями, в которые они попадают. Из такой психологической комбинации возникла мягкая ирония, кстати сказать, отлично почувствованная и Е. Стебловым и Ю. Ступаковым. Наложенная на самые элементарные, почти водевильные конфликты, она-то преимущественно и создает ту атмосферу легкого лиризма, которого В. Черных, если не ошибаюсь, достиг впервые.

Теперь — о режиссере. Рубинчик пришел на эту встречу, тоже еще не остыв после успеха поставленной им в 1979 году «Дикой охоты короля Стаха», удостоенной и зрительского внимания, и различных наград, в том числе первой премии на недавно учрежденном в Италии международном фестивале приключенческих и... таинственных фильмов.

Эта работа Рубинчика как нельзя более отвечала эстетическим поискам режиссера на пути к все настойчивее влекущему его лирико-романтическому кинематографу. До этого он поставил исполненный грусти черно-белый «Венок сонетов», пронизанный отблесками последних сражений и горечью последних утрат незабываемой войны. При всем композиционном несовершенстве этой картины, она несла в себе ранее еще не изведанное в кино ощущение хода истории как некоей таинственной и жестокой мистерии, недоступной детскому сознанию героя и оттого еще более драматичной. По-настоящему трогала в ней и светлая лирическая тема, тема пробуждения юной души к творчеству, к искусству, к любви.

Ни та, ни другая картина Рубинчика и уж тем более ни самый первый полнометражный фильм, поставленный им когда-то на основе старинной белорусской легенды, восходящей к XII веку — «Могила льва», — никак не предвещали обращения режиссера к перипетиям бытовой комедии, к подтруниванию над довольно-таки заурядными, сугубо домашними страстями наших современников.

На чем же поладили, встретившись, эти два столь разных художника? Неужто на том, что оба они оказались дебютантами на поприще комедиографии? Не это ли «неофитство» сблизило их? Пожалуй, все-таки нет. Для творческого содружества — маловато. Тогда, может быть, их сделала единомышленниками заложенная в сценарии идея альтруизма, идея участливого покровительства? Это уже ближе к истине, хотя режиссер не мог не почувствовать, что именно в этой самой серьезной коллизии сценария таилась и некая червоточина.

В самом деле, если мотив душевной поддержки, оказанной Тихомировым молодому писателю, был в сценарии хорошо разработан и психологически надежно подготовлен, то мотив поддержки материальной даже в плане комедийном звучал не слишком-то лестно для облика писателя и не слишком-то благотворно для итоговой морали всей вещи. Сценарий так и назывался — «Меценат», но как-то так получилось, что авторская ирония в конце уже не срабатывала. Тема помощи, в которой нуждается творческая личность (в соответствии с крылатым выражением поэта: «Талантам надо помогать, бездарности пробьются сами»), неожиданно оборачивалась темой аванса за трудолюбие: «Я теперь с тебя за каждый рубль спрошу».

Повторяю, кавычки иронии тут почти не прочитывались, а потому последняя реплика Тихомирова, лишенная и «обратного знака», и отыгрыша в сюжете, повисала в воздухе. Режиссер, видимо, уловил, что тем самым она прозвучит как весьма куцый, чисто прагматический вывод из взаимоотношений героев. Да и вообще концовка, как ее написал Черных, не давала будущей картине необходимой эмоциональной перспективы. Она прекращалась, а не завершалась.

Что же в таком случае помогло сценаристу и режиссеру найти общий язык?

А кто, собственно, сказал, что они его нашли? Не знаю, как складывались в данном случае реальные взаимоотношения сценариста и режиссера в процессе постановки. Вполне возможно, они носили самый дружеский характер, и В. Черных, исходя из своего обширного

«Культпоход в театр».
Тихомиров — Ю. Ступаков,
Писатель — Е. Стеблов

профессионального опыта, смирился с бытующей точкой зрения, что автором фильма при всех условиях является режиссер и что если уж он берется за постановку, то ему должна быть предоставлена полная свобода действий. Как бы там ни было, даже самое поверхностное сличение фильма «Культпоход в театр» с опубликованным сценарием «Меценат» (альманах «Киносценарии» за 1981 год, второй выпуск), свидетельствует о том, что режиссер всемерно приспосабливал литературную первооснову к своим вкусам, к своим намерениям и пристрастиям.

Больше того, он не только не старался скрыть отличие своих художественных идей от образной логики сценария, но даже превратил эти расхождения в сквозную лирическую тему фильма, в его визуальный контрапункт. Для выражения этого подспудного спора Валерий Рубинчик нашел адекватную образную форму, сделав спор волнующе наглядным, беспокойно явным, пронизав им самое киноповествование.

Так, через весь фильм, начиная с самого первого его кадра, снятого с вертолета и дающего представление о географической среде, на фоне которой развернутся предлагаемые события, через весь буквально фильм неизменно проходит сквозной мотив противостояния воды и суши. Очень скупой на пейзажи, фильм Рубинчика тем не менее настойчиво внедряет в наше сознание контраст тверди земной и почти осязаемой влаги, которой не только окружена, но и насыщена эта местность. Благо действие происходит в озерном краю, да еще в дни весеннего половодья, он снова и снова возвра-

щает нас к этой запечатленной в кадре двойственности окружающего простора. То к виду берега с воды, то — водной глади с прибрежной полоски земли.

Постоянно подразумеваемое наличие двух исходных точек зрения сказывается и в том, как настойчиво оператор Юрий Елхов подчеркивает деление среды, в которой действуют персонажи фильма, на внешнее и внутреннее пространство. И каким магическим значением обладает для его камеры сама возможность проникнуть через границу между ними. Рубинчик в равной степени любит показать интерьер, заглянув для этого в дом снаружи, через окно, как и проследить за чем-то, совершающимся на улице, опять-таки через окно, но изнутри. Кажется, нет для него ничего соблазнительнее, чем зафиксировать мизансцену сквозь проем, сквозь фрамугу, сквозь витрину, сквозь проволочную сетку, сквозь штору, сквозь что угодно, и тем самым как бы преодолеть препятствие, мешающее нашему непосредственному видению чего-то другого, противоположного, измеряемого иной мерой.

С помощью таких метафор, порой очень выразительных, Рубинчик ведет свою внутреннюю тему и старается подчеркнуть диалектичность происходящего за кадром спора. В любых обстоятельствах он предлагает нам не просто ощутить межу, отделяющую данное эмоциональное состояние от противоположного, но и преодолеть барьеры традиционных эстетических и психологических градаций, не бояться ненароком нарушить их мнимую суверенность. Он ведет нас по кромке привычных представлений, то и дело побуждая заглядывать за черту, чтобы мы научились воспринимать мир вопреки укоренившимся предрассудкам, постигать его сквозь преграды сложившихся когда-то мнений, зорким проникающим взглядом преодолевая всяческие препоны, воздвигаемые пресловутым «здравым смыслом».

Так лирическая тема фильма, порой даже независимо от его сюжета, приучает нас к мысли о тесном соседстве крайностей жизни, о пограничности обстоятельств, которые она нам на каждом шагу предлагает. Режиссер хочет, чтобы в этой необычной психологической и эстетической ситуации мы прониклись состоянием «переходности», чтобы оно стало для нас естественным и желанным хотя бы на эти полтора часа. Чтобы мы не уподоблялись его персонажам, когда они тщетно пытаются о чем-то договориться через стекло и, несмотря на отчаянную артикуляцию, не понимают друг друга, потому что не слышат.

●

Примерно в том же соотношении предстает перед камерой Ю. Елхова освещенное и неосвещенное пространство. С той только разницей, что в такой ситуации она, камера, ведет себя нескрываемо пристрастно и предпочитает смотреть на свет из мрака и только так. Поэтому в картине превалируют кадры с затененным передним планом, но зато как бы уводящие взор в глубину и открывающие там, в перспективе, манящую даль.

Иногда это сверкающая белизной сквозь сумерки прибрежная романтическая колокольня у пристани, словно притягивающая к себе подплывающий паром. Иногда — волнующее присутствием неведомой женщины одинокое ярко освещенное окно, резко выхваченное из ночной темноты, каким оно запоминается в эпизоде знакомства писателя с модисткой. Иногда это интерьер сельского клуба, вернее, его коридор, символизирующий в картине и в шутку и всерьез путь к вершинам искусства. Тот самый коридор, где однажды, почти не касаясь пола, неведомо почему вдруг промелькнул навстречу солнцу изящный силуэт не то самодеятельной балерины, не то самой Терпсихоры...

Чувствует ли постановщик, что применяемые им эффекты зачастую «приличествуют» в большей мере сцене, нежели современному кинематографу? Разумеется, чувствует. Но в том-то и особенность его стилистики, что для него соотношение «театр — кино» тоже крайне соблазнительная пограничная ситуация. И к некоторым условностям, характерным для театрального представления, он прибегает с такой же охотой, что и к специфическим условностям экрана.

Взять хотя бы тщательно соблюдаемый им принцип безлюдности фона как в сельских, так и в городских натурных эпизодах. В этом смыс-

ле Рубинчик ведет себя как театральный режиссер, у которого на изолированной от мира сценической площадке присутствие чего-то случайного, непредумышленного абсолютно исключено. Если не считать двух сцен в театре, он не только избежал хотя бы отдаленного подобия массовок — в поле его зрения на протяжении всего фильма почти не попала ни одна живая душа, кроме действующих лиц, непосредственно причастных к сюжету. Городские улицы у него едва ли не по-бергмановски таинственно пустынны. Две-три сельские панорамы, которые он нам все-таки предлагает, тоже до странности безлюдны.

Почему Рубинчик так старательно очистил свой фильм от всякой деревенской повседневности, от представлений о трудовой жизни в Белых Озерах, о том, как и чем живут там люди помимо художественной самодеятельности, об их производственных связях и отношениях? Ведь в сценарии этого рода «этнографии» было вдоволь. Может быть, он столь решительно отказался от такого аспекта и не показал своих героев «в деле», потому что его больше всего интересуют как раз иные, непроизводственные формы человеческого общения? Их загадка, их скрытый смысл? Или, может быть, собственные добавления к сценарию заставили его во имя соблюдения метража поступиться даже той минимальной описательностью, без которой художественному вымыслу так часто недостает ощущения местного уклада жизни, ее конкретной реальности?

Тут вероятны как та, так и другая причины. А все же картина от этого что-то явно проиграла в достоверности. Иногда она производит впечатление сценической условности как раз там, где ей больше пристала бы именно кинематографическая натуральность.

Характерно, что при всем том Рубинчик порой пытается компенсировать эту самую театральную безлюдность как раз сугубо кинематографическими средствами. Например, сцены в ресторане, как и некоторые другие, он старательно стилизует под скрытую камеру, создавая ощущение полного зала тем, что чьи-то спины у него то и дело некстати лезут в объектив, заслоняя от нас героев. А то и просто на первом плане назойливо мелькает рука невидимого официанта, долго убирающего со стола.

Впрочем, дело не только в тех или иных условностях, тем более что романтическое начало всегда и всюду сопряжено с некоторым привкусом театральности. Даже в литературе. Картину Рубинчика связывают с театром, с театральным искусством, с театральными ассоциациями и название, и сюжет, и система символов, которыми он ее насытил. Можно даже сказать, что банальный афоризм наших дедов «жизнь — это театр» получил здесь свое очередное и, пожалуй, все-таки чересчур прямолинейное истолкование.

Иногда театральные реминисценции Рубинчика — в сценарии их и в помине не было — уводят нас просто в область шуточных иллюстраций к происходящему и становятся источником добавочного комизма. Например, когда Аня без обиняков дает отставку своему жениху Мише, но тот проявляет упорство, а в это время по телевидению показывают запись старого мхатовского спектакля, и Тарасова в роли Анны Карениной трагически произносит: «Поздно! Поздно! Поздно!» Мы, конечно, при этом улыбаемся, хотя такого рода юмор не слишком тонок и не слишком здесь обязателен.

Или вспомните серию приведенных в картине цитат из чеховской «Чайки». В них, конечно, тоже есть нарочитость, но все же они более осмысленны, хотя бы в качестве иронического комментария к авторской установке. Поэтому, например, знаменитая реплика Треплева: «Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах», — звучит как режиссерская самоирония, как романтическая декларация, старомодность которой автор хорошо сознает, но совсем отказаться от которой не в силах.

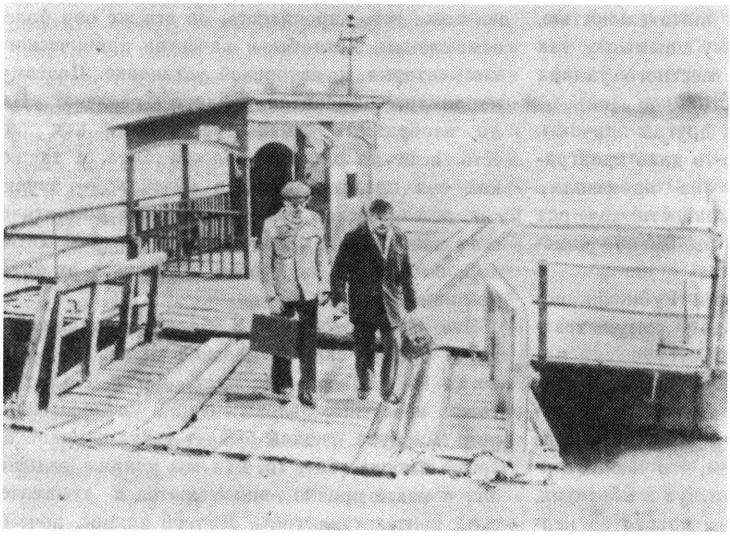
Это уже потоньше. И более оправданно с точки зрения скрытой логики фильма. А уж когда из-за двери, где идет читка, слышатся тоже известные слова Дорна относительно подъема духа, «какой бывает у художников во время творчества», то, как мы увидим дальше, они и вовсе прочно вписываются в тематический контекст картины. Другой вопрос, почему

понадобилась тут именно чеховская «Чайка»? Может быть, потому, что — тоже ревность, тоже страсти, тоже молодой человек написал пьесу... Словом, когда до слуха жителя Белых Озер Тихомирова доносятся слова того же Дорна: «Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро!» — убеждаешься, что именно ради этой иронической параллели и была потревожена классика.

Однако с театром связаны и более глубокие пласты содержания фильма. Достаточно сказать, что он в полном соответствии со сценарием начинается с представления пьесы, в которой ее автор, молодой писатель, почти совершенно точно угадал случай Тихомирова, принесшего свой талант в жертву семейному долгу. И кончается фильм, но уже в отличие от сценария, тоже спектаклем, только по второй пьесе молодого писателя, в которой он, судя по всему, почти точно воспроизвел реальные житейские обстоятельства Тихомирова и его окружения. В первом случае искусство родилось как результат воображения, во втором — как результат наблюдения. И это обстоятельство существенно для режиссера. Прежде всего как проблема претворения реальной жизни в художественную реальность.

Соотношение «действительность — искусство» Рубинчик тоже склонен рассматривать как своеобразную пограничную ситуацию, где эмпирика и фантазия, факт и вымысел переходят друг в друга. Любопытно, что эта проблема имеет свое инобытие в суждениях самих жителей Белых Озер. И Тихомиров, и его жена, и модистка — все они убеждены в том, что приехавший к ним писатель просто по роду своей деятельности должен быть учителем жизни, что его прямая обязанность — наставлять людей на путь истинный своими советами. Что нисколько не мешает им так же убежденно считать, что писатель для того и приехал к ним, чтобы изучать жизнь, то есть самому у них учиться. И никакого противоречия они тут не замечают, да и не задумались бы над ним, даже если бы заметили. Тем более что в главном они правы.

Художественное творчество действительно лишь в той мере воздействует на жизнь, в какой ее постигает. И если фильм тут над чем и подшучивает, то не над самой этой диалектической формулой, а как раз наоборот — над довольно распространенным непониманием подобной зависимости. Над ее прагматическим упрощением, когда от искусства ждут элементарной на-



«Культпоход в театр»

зидательности, а в художественном произведении видят лишь наглядное пособие.

В конце концов, если так относиться к искусству, то и сценарий «Меценат» — всего лишь история мелких бытовых неурядиц. Однако Рубинчик справедливо увидел в нем потенциальную возможность для размышления над интересной проблемой: бытие как творчество. Другое дело, что для этого ему пришлось переакцентировать сценарий на свой лад.

Что же касается молодого писателя, то он и в самом деле не зря побывал в деревне. Правда, как «учитель жизни» он оказался не на высоте, особенно когда бездумно порекомендовал модистке взять на себя инициативу и увести Пехова из семьи, ибо действительность вскоре опровергла благотворность его совета. Да и как художник, знакомящийся с жизнью «тружеников сельского хозяйства», он нашел в деревне не совсем то, что в таких случаях принято искать. Вовсе не «динамику роста». Дело в том, что в лице Тихомирова жизнь, по-видимому, свела его с таким случаем одаренности — нет, не только музыкальной, а, что гораздо для нас интереснее, — нравственной, человеческой, с такой душевной щедростью, которая и в окружающих пробуждает — не может не пробудить! — неожиданные творческие импульсы. Нет, не деньгами со сберкнижки, а именно накоплениями своей человечности помог он писателю, хотя в сценарии эта сторона дела осталась, к сожалению, непроявленной. Творческий взлет там так и не состоялся.

●

Внимательный зритель заметит, что, при всей ироничности повествования, тема вдохновения, романтической окрыленности (чего не было в сценарии) пунктирно проходит через весь фильм Рубинчика. Видимо, она очень дорога ему вообще как художнику, а тем более как художнику, для которого всегда был органичен мотив тайны и чуда. Именно так понимает он природу всякого вдохновения. Для него это волнующе загадочная область.

Тема неизъяснимости таланта, радости внутренней свободы, драгоценной творческой непосредственности реализована в «Культпоходе в театр» через систему многозначительных метафор. Иногда они даже чересчур настойчивы в своей прямолинейной символике и являют собой излишнюю «буквализацию» образа, если хотите — образную тавтологию. Особенно это касается, так сказать, «операторских метафор». Про свет в окошке я уже говорил выше. Но и мотив душевного озарения порой находит здесь свое прямое визуальное соответствие в эффекте неожиданных бликов, в определенный момент контрастно освещающих лицо нужного персонажа.

А что означает дважды показанный отпертый замок, лежащий без дела в клубе на подоконнике? Очевидно, какие-то двери, еще недавно запертые, теперь, как и людские сердца, по-весеннему распахнуты настежь. Почему именно по-весеннему? Да потому, что и у этого состояния души здесь тоже есть свое локально-предметное выражение — рядом с дверным замком стоят в стакане с водой вербные веточки. Снятый замок и вербочки... Скупой, но трогательный в своей метафорической незатейливости натюрморт, вынуждающий зрителя мысленно произнести те самые слова, которых от него ждут, которые у него вымогают. Он должен, да простится мне этот тоже незатейливый каламбур, вербализовать эти вербочки. И он догадливо говорит про себя: «Да, да... весенняя раскованность, весеннее половодье чувств, недаром все кругом полузатоплено, даже какая-то турбаза, расположенная рядом с колхозом, выглядит крохотным островком...»

О, эта турбаза! Она живет в фильме своей обособленной и загадочной жизнью. Пустынный, заброшенный до летнего сезона клочок суши с облинявшими за зиму павильонами, с полусорванной со стены репродукцией «Незнакомки» Крамского, с валяющимися там и сям забытыми лежаками. Но время от времени на островке появляются неведомые люди. Один из них почему-то норовит пройтись на руках, другой проделывает вперед и назад акробатические кульбиты, третий торопится опустить в висящий тут же на столбе почтовый ящик письмо, за которым вскоре, непонятно каким путем, приезжает белый автофургон. А на почтовом ящике, как и в клубе на подоконнике, тоже стоят в стакане с водой вербочки... И все это

фрагментарно, безмолвно, неопределенно... Как во сне.

Наверно, у этих лаконичных, разрозненных, никак не связанных с сюжетом и потому мистифицирующих зрителя кадров все же есть свой скрытый смысл. Вряд ли они включены в повествование лишь для весеннего антуража, как условный знак весеннего обновления. Ведь если постановщик отказался от нескольких предусмотренных сценарием эпизодов с работающими в поле на весеннем севе вполне реальными тракторами, а для этих явно условных лирических картинок выкроил место, значит, они для него очень важны. Да и мог ли случайно, вне авторского умысла попасть на этот голый островок вон тот чудак, что возится там с дельтапланом? Смотрите, смотрите! Вот он разбегается, держа дельтаплан над головой, и пытается взлететь... С ровного-то места!

Человек с искусственными крыльями... К чему бы это?

Потом, уже в конце картины, когда писатель, сидя в ресторане с Тихомировым, в ответ на его реплику: «А вдруг ты напишешь великое произведение искусства и оно потом много веков будет служить людям?» — начинает задумчиво читать стихи, все становится ясно. Стихи он читает такие:

Бывают крылья у художников,
Портных и железнодорожников.
Но лишь художники открыли,
Как прорастают эти крылья.

А прорастают они так,
Из ничего, из ниоткуда,
Нет объяснения у чуда,
И я на это не мастак.

А потом эти стихи Г. Шпаликова превращаются в закадровую песню.

Вот оно, куда все шло, в какую сторону развивалось! Оказывается, это фильм о чуде человеческой одаренности, о тайне, доступной только искусству, о крыльях вдохновения, позволяющих художнику воспарить над эмпирикой, однако требующих высокого места для старта. Такова, очевидно, сквозная идея этого необычного фильма, пробившаяся к концу сквозь все наслоения смысла. Сквозь средостение не слишком подходящего для этого сюжета и не очень-то ясного всем нам жанра. И уж не писатель ли здесь главный герой?

Пожалуй, картина так и не обрела необходимого образного единства, всегда покоряющей эмоциональной целостности, всегда желанной композиционной слаженности. Все так. Но сколь это ни удивительно, у фильма «Культпоход в театр» есть свои волшебные крылья. Вернее, они кадр за кадром, с необъяснимостью чуда — ибо вопреки привычной логике — прорастают из разнородного материала, чтобы хоть не очень высоко, но с доброй улыбкой приподнять зрителя над превратностями обыденной жизни.

А к странной поэтике картины, сложившейся на перекрестке романтического мироощущения и иронической интонации, все же в результате привыкаешь и даже ждешь от нее новых художественных открытий.

Лариса Кузнецова

«Мы выбираем, нас выбирают...»

Этот фильм, хотели того его создатели или нет, несет двойную ответственность: ответственность художественную — наравне с каждым произведением искусства, и ответственность, если хотите, социальную, которая объясняется особой вписанностью вещи в определенные пласты нашей жизни, иными словами, конкретной проекцией литературного вымысла на конкретную действительность.

Сюжет фильма «Давай поженимся» не мог — никак не мог! — появиться ни в 50-е, ни в 60-е годы, потому что тогда, по данным некоторых демографов, возможность вступления в брак

«ДАВАЙ ПОЖЕНИМСЯ»
Сценарий А. Горохова. Постановка А. Ефремова. Оператор О. Шкляревский. Художник Е. Игнатьев. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Б. Шангин. «Беларусьфильм», 1982.

для 40-летних женщин была в 8—9 (!) раз меньше, чем для 60-летних мужчин. А в фильме как раз рассказана история замужества 40-летней женщины.

Такой сюжет даже 20—25 лет назад воспринимался бы не только как неделикатность по отношению к сорокалетним зрительницам, но и как небылица в лицах на фоне знакомых почти каждой семье по собственному горькому опыту послевоенных диспропорций между количеством мужчин и женщин и связанных с этим последствий. Тут даже ложь во благо была бы неуместной — до поры до времени надо было молчать. И художники интуитивно чувствовали это. Любовные сюжеты с участием героинь «за сорок» долго не подавали на наших экранах голоса. Но постепенно — год за годом — снимался исторически оправданный запрет с темы. Теперь поздняя любовь на экране превратилась даже в некую моду, что, впрочем, вполне объяснимо широкими возможностями подобных сюжетов: они по самой своей природе уже наполнены богатым психологизмом, без которого современный экран чувствует себя обедненным. Когда героям за сорок и основные линии их жизни определены, возникает линия новая, ставящая все прежние либо под вопрос, либо под удар, — разве нет здесь великолепного драматургического рычага, способного поднять любую проблему вплоть до производственной? В фильме, о котором речь, проблема сугубо душевная: как трудно, как мучительно сближаются зрелые характеры.

Что ж, вполне правомерный поворот темы. Но не станем бежать впереди сюжета — очертим его основные вехи, чтобы понять, на каком этапе работы над фильмом возникла ошибка, в конце концов скомпрометировавшая вполне перспективный замысел.

...Интересная женщина Елена (М. Терехова) летит с южного курорта домой, только что, видимо, пережив мучительный разрыв с любимым человеком. Его мы так ни разу и не увидим, и лишь вправе догадаться, что это он потом позвонит Елене пару раз, чтобы исчезнуть окончательно. Но фигура за кадром, так и не попадающаяся нам на глаза, все-таки весьма значима: мы понимаем, что героиня фильма не так уж и безнадежно одинока (хотя бы в недавнем прошлом) и что предстоящая встреча с отставным моряком Суворины для нее еще и повод с досадой отметить, как ординарен Суворин по сравнению с покинувшим ее возлюбленным. Но это, может, так, а может, и не так. И раз уж линия незнакомца не имеет в фильме серьезных психологических выходов, а как бы упирается в тупик, оставим все догадки на нашей зрительской совести. Лучше последуем за Еленой в самолет и увидим, что кресло рядом с ней займет Суворин (Ю. Назаров). В воздухе Елене станет плохо — сердце. Бортпроводница почему-то медлит, и шприц из ее рук переходит в твердые и решительные руки героя. Завязывается знакомство, в пределах которого Елена сначала просто вежливо-благодарная сторона, а Суворин — случайный рыцарственный попутчик. Потом — любезность за любезность — Елена приглашает Суворина на прогулку в такси по родному ей Минску, потом к себе, на короткий и ни к чему не обязывающий — готовые блюда из ближайшего ресторана — обед. Слово за слово, и герои на той же вежливой полушутке, на какой шло их знакомство, договорились до «давай поженимся». И поженились.

И вот тут-то начинается серьезная драма несовмещения характеров. Сценарист, правда, облегчает себе задачу: он объясняет трения молодых супругов отсутствием любви (со стороны Елены), хотя, на мой взгляд, психологическая коллизия была бы острее, резче, стройся она как раз на любви. Жизнь знает тысячи несоединимых людских соединений, окрашенных любовью чуть ли не в цвет крови, и в то же время едва жизнеспособных из-за несовпадений точек зрения, взглядов на семью и брак и даже просто культурных уровней сторон. Что-то ведь разрушило отношения Елены с тем незнакомцем — но что? Любовь ли ушла, или какое-то взаимное конфликтное пересечение двух людей привело к тому, что любовь «ушли»? Жизнь показывает, что любовь чаще всего сдает позиции в тяжелом поединке характеров и воззрений, свидетель чему — статистика разводов, и лишь высочайший перст судьбы иногда спасает

влюбленных, попавших в трудное психологическое пике взаимного противостояния.

Похоже, что этот перст судьбы пал и на наших героев: строптивая Елена в конце концов привязывается к Суворину, решается стать матерью, и единственная тень, отброшенная благополучным в целом финалом, — это вопрос, выдержит ли больное сердце Елены испытание родами.

В сценарий заложены зерна типичной и еще недостаточно осмысленной даже большой литературой драмы отношений современных Адама и Евы — драмы сближений и отталкиваний двух зрелых индивидуальностей, которым предстоит сближаться и отталкиваться одновременно, дабы либо обрести в себе новое качество единства двоих, либо так и остаться одиночками вдвоем.

Между прочим, одиночество вдвоем — не такая уж и редкая в нынешнем браке модель отношений. Современный человек иногда индивидуализируется до такой степени, что иному раствориться в другом — все равно, что потерять себя. А не раствориться — потерять единство. Вот и выбирайте.

Одиночки вдвоем — так сначала и строятся отношения Суворина и Елены. Елена вообще всей своей предшествующей жизнью морально не подготовлена к браку, а Суворин, наоборот, не из тех, кто будет тянуть лямку одиночества вдвоем. Его умение мгновенно сориентироваться в ситуации и воистину по-военному овладеть ею соотносится со многими чертами Елениного поведения, как точка соотносится с отточием.

У самых истоков формирования его личности стоял коллектив — когда-то детдом, потом, надо полагать, морское училище, а там, как уже ясно из сюжета, военный корабль, которым просто так, как получится, не покомандуешь. Поэтому умение организоваться, четко определять цель, принимать решения и осуществлять их — вторая натура нашего героя. Решил жениться — женился. Решил найти путь к сердцу своей половины — нашел. Хотя закадровый голос Суворина и сокрушается: дескать, единственное, что «ты умел в своей жизни, так это командовать кораблем», — мы в это плохо верим, потому что Суворин, которого играет столь достоверный актер, как Ю. Назаров, скорее похож на человека, который умеет все, что бы ни случилось ему в жизни делать. Искусство ведь убеждает не декларациями, а образами; образ же Суворина в трактовке Ю. Назарова таков, что определение «настоящий мужчина» при всей своей банальности так и просится в строку и применительно к Суворину банальным как раз и не окажется.

А теперь послушаем, как толкует свое намерение вступить в брак Елена. «Перегрелась, перегрелась... Так что замуж чуть не вышла. Как всегда, увлеклась разговорчиком. Бац! Сделала ему предложение. А он — бум! Его принимает! Ну что я — замуж не могу? Вот так вот взять — и замуж?»

Как видим, импульсивности здесь столько же, сколько и лихой позы, и даже кажется, что назавтра Елена может — бац! — все передумать и послать Суворина ко всем чертям.

Но нет, Елена не передумывает, хотя по тексту роли мы все больше убеждаемся, что с замужеством она все-таки озорничает. Было бы понятнее, если бы она шла замуж с досады, с горького желания насолить тому, оставившему ее незнакомцу, самоутвердиться — наконец-то! — в своем неудачливом женском прошлом с помощью хоть и безлюбовного, но удачного брака — в сорок лет не для каждой из нас жених найдется, да еще с положением.

Однако я вновь даю волю своей фантазии, подогретой скромным знанием предмета, трактуемого фильмом. Ни режиссер, ни актриса не дают нам пищи для подобного подтекста, и сколько бы мы его ни искали — не нашли бы. Никаких страданий по поводу утраченной любви мы у Елены не улавливаем, после сердечного приступа в самолете были еще, правда, красивые слезы в ванной комнате, куда Елена удалилась по приезде снять тушь с ресниц. Слезы были, но страдания не чувствовалось.

В какой мере именно Суворин способен осушить эти слезы? Опять же ответить трудно, потому что экран не дает нам понять, как взаимодействует прежняя духовная, да и душевная жизнь Елены с ее нынешним состоянием, с новым и неожиданным поворотом в ее судьбе.

«Давай поженимся». Елена — М. Терехова, Суворин — Ю. Назаров

Или все предельно просто — «бац» и «бум»? Вряд ли. К сожалению, психологическое развитие образа Елены размечено лишь сюжетными вехами (был один мужчина рядом, явился другой). В этом образе прошлое никак не резонирует — ни в поддержку настоящему, ни в противовес ему.

Тут-то и приходишь к выводу, что гибель тех принципиальных социально-психологических ростков сценария, ростков, имеющих конкретную проекцию в реальности, о чем я говорила в начале, была неизбежной в работе, где даже основной женский образ не в силах «держать» на своих плечах собственную маленькую историю. Вслед за этим тянутся и другие несоответствия. Даже расстановка персонажей, эпизодов оставляет какое-то странное впечатление отдельности, несогласованности, неспаянной фрагментарности.

Многие линии фильма, особенно связанные с второстепенными персонажами, напоминают этюдные заготовки, так и не ставшие органической частью окончательного полотна. Нет ощущения замка, где ключ — позиция художника, которую мы могли бы с радостью разделить, имей она место...

Послушайте программный разговор наших героев о целях и содержании брака. Елена спрашивает: «Чего вам бы хотелось от этой самой личной жизни?» Суворин: «Знаете, немного. Чтоб был рядом человек надежный». Елена: «Хм...» Суворин: «Чтоб был дом. Не крыша над головой, а дом». Елена: «Гм...» Суворин: «Нормальные обязанности мужчины. Ответственность за этот дом». Елена: «Дом, обязанности, ответственность. Все. Слушайте, тогда вам просто необходимо жениться на мне. Дом — вот он, ответственность за такую вот жену... пожалуйста. Обязанностей сколько хотите. Человек надежный, верный даже. Э...» Суворин: «Меня-то это бы устроило».

Однако каждая из сторон в действительности начинает вести себя несколько вбок от программы. И если муж — Суворин делает лишь внешне неосторожный и совершенно беззлобный шаг вбок — опрометчиво не приходит домой ночевать, встретившись с детдомовским дружком, то Елена полна внутренней разрушительной энергии, и вся ее поведенческая, да и словесная интонация по отношению к Суворину добрую часть фильма идет в сопровождении зрительского предчувствия: сейчас начнет ругаться. И вправду Елена вскоре выпаливает Суворину: «Я же тебя ненавижу...»

А за что?

Вот сцена дня рождения Елены. Празднично

накрытый Суворинym стол, торт со свечами. Реакция вошедшей Елены крайне раздраженная: «О-о! По какому поводу эдакое ке-ре-куку?» Суворин: «Поздравляю тебя! С днем рождения!» Елена: «Спасибо!» Суворин: «Желаю здоровья, счастья!» Елена: «В личной жизни». Суворин: «И в личной жизни, и...» Елена: «...и на работе успехов». Суворин: «И на работе успехов». Елена: «Не обсчитали тебя? Все сорок? (О свечах. — Л. К.)». Суворин: «Нет, я проверил». Елена: «Мг... А гостей почему нет?» Суворин: «Я же не знал, кого приглашать...» Елена: «Ну... чего же ты... Вот». (Подает мужу записную книжку). Суворин: «Ну что, подряд по алфавиту, что ли!» Елена: «Как хочешь...» Суворин: «Э... Виталий Петрович? Добрый вечер! Э... Елена Дмитриевна Воронова приглашает вас на свое сорокалетие... Да-да, с супругой, конечно. А сегодня, сейчас. Да-да-да... Ждем... Ждем...» Елена: «Знаешь, к кому ты сейчас позвонил? Это мой начальник, мой злейший враг... Но ты продолжай, продолжай, развлекайся».

В исполнении Маргариты Тереховой Елена переживает не столько драму несовпадения характеров или, как можно было бы ожидать, уровней культуры, в том числе и бытовой, повседневной, простого морского служаки и изломанной городской интеллектуалки (хотя откуда такая изломанность у старшего инженера?), сколько куда менее интересную драму общего несоответствия мира как такового завышенным Елениным ожиданиям. Ей и так плохо и эдак. И начальник ей враг, и Суворина она ненавидит. Спрашивается: зачем тогда замуж шла?

Сначала казалось, что режиссер предложил Тереховой сыграть слегка облагороженный, повзрослевший и отшлифованный образованием тип «девушки с характером», которой все нипочем и которая — всему поперек. Даже собственному замужеству. Однако драматургическая ткань предлагает несколько другую версию: мы вскользь узнаем, что Елена — завсегдатай ресторана, куда она заглянула на минутку взять что-нибудь домой для короткого обеда с Суворинym и была встречена как старая добрая знакомая; тоже вкользь нам дают понять, что перед отъездом на курорт Елена с кем-то выпила пару бокалов чего-то — иначе ей не пришлось бы сгребать в охапку остатки этого предотъездного пиршества в момент, когда Суворин уже окидывал взором ее жилище и мы могли присоединиться к его внутренней оценке, что здесь «на палубе» и вправду беспорядок. Конечно, для нас, нынешних зрителей, и ресторан, и запыленные бокалы — сущая чепуха. Но если это введено в сценарий и поддержано режиссурой фильма, то, что ни говорите, приобретает какую-то знаковость, так или иначе вписывается в канву образа. Но не успели мы настроиться на эти ресторанные «тезисы», как нам предлагается уже иная канва. На этот раз перед нами на экране некая героиня Греты Гарбо.

Идет полоса женской многозначительности: чего-то важного, но недосказанного, уходящего прямо-таки на самое дно рокового омута. А потом почерк роли меняется еще раз, и мы уже ясно видим перед собой усредненную современную городскую «львицу» — ленивое пожимание усталыми плечами, свободно ниспадающие одежды, распахнутая дубленка, длинная крупновязанная шаль, сумка через плечо с десятком молний. Одежда, весь стиль — с помоста если не дома моделей, то какой-то внешнеторговой фирмы. Даже удивительно, что женщина при такой шали и такой дубленке может иронично резануть «шикарно...» по поводу новой мебели, приобретенной для дома старательным Суворинym. А почему «шикарно»? Вполне под стать хозяйке.

Судя по диалогам фильма, актерам было трудно всерьез работать над ролями. Закадровый голос Ю. Назарова комментирует то, что и так уже ясно в исполнении Ю. Назарова. А уж Тереховой и вовсе достался какой-то языковый мусор. Актерам пришлось во многом как бы дописывать сценарий своим собственным пониманием проблемы, самим режиссировать свои роли.

Актриса, например, оказалась в роли прокурора собственного образа вместо того, чтобы выступить в роли защитника, что все-таки скорей предполагалось сценарием, раз герои все-таки сошлись. А в «этюдах» Тереховой думаешь — разошлись. А почему они не разошлись?

Ведь такое несовпадение характеров и жизненных позиций можно терпеть только в кино.

Скромный Суворин существует словно в другом режиссерском и актерском измерении. Пожалуй, это единственная роль во всем наборе ролей фильма, которая продумана до конца и осуществлена с позиций этой продуманности. Назаров достоверен и современен даже в том, как он трактует понятие «настоящий мужчина». Сейчас для большинства женщин это исключительно нравственное, даже интеллектуальное понятие, и мужественность в таком ореоле, убедительно сыгранная актером, победит любую громоподобную и буйноголовую мужскую молодцеватость, кружившую женские головы и бушевавшую на экранах еще лет двадцать назад. Короче, Суворин нам понятен, приятен и ясен потому, что он понятен, приятен и ясен Назарову. Здесь не вспомогательные этюды, здесь — плоть живого характера.

Пойдем дальше. В фильме существует несколько других действующих лиц. Существуют тетушка и Еленины соседи. Существует еще друг Суворина, приходивший в дом к Елене и говоривший много любезностей. Существует особо обозначенная линия дружбы Суворина с молодым соседом Юрой, который посвящает Суворина в какую-то свою сокровенную идею. Существует жена Юры, молодая актриса. В фильм введена довольно долгая телецитата с Утесовым и его пением, так что Утесов — тоже персонаж фильма. Существует народная песня «Ой, полынь, полынь, трава горькая...» в исполнении доброй Елениной соседки. Но все это — не в органике фильма, не в его художественных артериях, а тоже как бы отдельно. Получается, что изобразительный ряд картины раза в два длиннее ее содержательного ряда. И мы следим за цветным экраном, на котором что-то происходит, но в конечном счете оборачивается едва ли не абсолютным смысловым шлаком.

Делу мог бы помочь и художник, если бы взял на себя труд так организовать предметную среду фильма, что она о многом поведала бы нам, как говорится, немым языком вещей. Здесь были большие возможности в интерьере тетушкиного жилища — но там «работал» один лишь семейный портрет, были возможности и в натурных съемках Минска. Однако единственной вещью, которая в какой-то мере подыграла сюжету, оказалось старое фортепиано, переставленное было Суворинym после ремонта и приобретения шикарной бархатной мебели. Потом фортепиано возвращается на место. Видно, Елена так захотела. Так что перемещения фортепиано будем числить за смысловой ход. Но не будем все-таки наполнять глубоким смыслом подарок Суворина Елене в день ее рождения — меховое манто (о цене и подумать страшно!). Когда она после всех своих «ке-ре-ку-ку» вдруг, одетая в меха, подходит к мужу, просит у него прощения «за все» и обещает: «Я... больше не буду!» — уж не манто ли тому причиной? Если и в самом деле так, то возникает еще одна версия образа: любую женщину можно как-то растопить, привлечь, купить, наконец, одаривая ее пощедрее. Подобная версия в наш век тоже вполне возможна, и к ней еще — подождем немного — обязательно обратится чей-то острый художнический взгляд. Острый художнический взгляд обязательно обратится и к мотиву ухода женщины от любимого для устройства жизни с любящим, ибо для современницы порою непосильно нести бремя любви и бремя забот о любимом, а любимые всякие, ох, всякие бывают... Не лучше ли, не легче ли с любящим? Мысль эта принадлежит талантливой писательнице Галине Щербаковой, но я повторила ее здесь, чтобы показать возможность и такой версии в трактовке «Давай поженимся».

Этот фильм — как кубик Рубика, верти его, как хочешь, на все стороны — он подвижен и вариантен, потому что, увы, нет в нем цельного взгляда ни на затронутую проблему, ни на жизнь, ни на задачи искусства, эту жизнь исследующего и воссоздающего.

Повторю, что паре Елена — Суворин вероятнее бы не сойтись, а разойтись. Хотя, конечно же, в жизни может быть всякое. Даже и такое, что противоречит общей социальной или демографической ситуации, с которой мы начали наш рассказ, что противоречит даже здравому смыслу, но убедительно по логике характеров, по раскладу человеческих индивидуаль-

ностей. Тогда и спорить не о чем. Искусству подвластны теоремы самых невероятных вероятностей, стоит художнику увидеть их внутренние психологические, а то и психические механизмы. И веришь, что только так, а не иначе. Только так — в «Сорок первом», только так — в «Летят журавли», в «А если это любовь?» и в десятках, сотнях других фильмов, где исследуется проблема отношений двоих. Вариантов решений здесь столько же, сколько и соотнесений человеческих характеров. Но сложность вопроса в том, что не любые-всякие человеческие соотнесения интересны искусству, а соотнесения типические.

Так кто же такая Елена как тип — в историческом контексте, важном, на наш взгляд, для данного сюжета?

Сначала кажется, что это женский тип, сформированный в среде, где долгие годы был недостаток мужского элемента, отца нет, тетушка — вдова, мужа нет, возлюбленный ушел. Как в условиях «безмужчинья» складываются женские личности? Очень по-разному. Но один из возможных вариантов похож на Еленин: женщина занимает гордо-независимую позицию, отказывается от установки на семью и ведет себя в жизни примерно так: все трын-трава, и я сейчас вам это докажу... Но даже у таких женщин нет-нет да и прорвется страдание, ибо эта их ультрагордость — все равно защитная реакция одиночества, а не истинная философия жизни. Судя по некоторым словам Суворина, он прозорливо читает в Елене именно такую, но хорошо замаскированную позицию, иначе трудно объяснить его фразу: «До чего же мне жаль тебя! Хоть ты и молодец, фасон держишь... Только зачем же передо мной, дурочка!» Однако Терехова хотя и плачет и говорит тетушке про то, что «жить стало страшно. Пусто все. И впереди ничего, даже племянницы, как у тебя, нет», а все равно в итоге получается, что образ проговорен в одну сторону, а сыгран — наоборот.

В последнее время сформировался и другой тип женщины, тоже гордо-независимой, но уже воистину живущей только для себя и во имя себя. Это уже деструктивный женский тип, за которым неизбежным шлейфом следует разрушение всего, к чему бы такой типаж ни прикасался. Это — дамы сами по себе, и их отношения с мужчинами складываются в основном на эгоистически-любовной, а не брачно-семейной основе. Кстати, такая вот дама-примадонна сама по себе уже вскользь отмечена кинохудожниками — я имею в виду сыгранную С. Коркошко подругу главной героини в фильме «Странная женщина». Появись Суворин на горизонте такой вот дамы, он не выйдет из поединка победителем, потому что не станет сражаться вовсе — просто отойдет. Это люди разных групп крови, они — как с разных планет. К сожалению, Терехова сыграла отчасти такую вот даму саму по себе, хотя по тексту роли должна была бы сыграть пусть ершистую, но защитную реакцию женского одиночества. Защитная женская реакция — это все еще эхо войны... Это горько, но понятно. А дамы сами по себе — это что-то новое в наших женских типажах, относящееся уже к другим и пока плохо выясненным социально-психологическим истокам. Это уже не так горько, как кисло. В фильме «Давай поженимся», как я пыталась доказать, органичен был бы лишь первый, горький тип. Тогда и «ресторанные тезисы», и разухабистый лексикон ложились бы в строку образа, в кредо жизни «бац» и «бум». Но перед нами дама, в устах которой подобные словеса всего лишь кокетство: глядите, мол, как мы демократичны. И вот вам художественный результат: Елена и Суворин нашли друг друга на экране лишь для того, чтобы испытать выносливость кинематографа на существование такой психологической модели, которую реальная жизнь ни за что бы не выдержала.

Бывает же такое: материал, которым располагали создатели этого фильма, оказался ими же самими недооцененным. Случайность? Допускаю и другое: счастливой случайностью был сам замысел, не разгаданный до конца самими авторами и погибший в их же собственных руках.

Интервью между съемками

Галина Макарова

Вдовы, матери, сестры...

Галина Макарова в фильме «Комендантский час»

— Галина Климентьевна, ваше имя хорошо известно любителям сценического искусства. Работая в Белорусском театре имени Я. Купалы, вы прошли путь от начинающей молодой актрисы до народной артистки СССР. И сравнительно недавно ваше имя впервые, а затем и все чаще стало появляться на киноафишах.

Ваш дебют в кино состоялся в фильме «Вдовы»?

— Строго говоря, роль бабы Шуры во «Вдовах» не была моим дебютом на экране. В небольших эпизодах случалось играть и раньше, и я благодарна сегодня судьбе, что она постепенно, исподволь приобщала меня к миру кино. Я ведь в театре тоже начинала с крошечных, порой бессловесных выходов, и это была подлинная школа накопления мастерства.

У нас в Белорусском театре в пору моей молодости не существовало разделения ролей на главные и второстепенные, участники «массовки» приходили на спектакли, как на праздник, за два-три часа. Считалось большим счастьем, если ты оказался на сцене в первых рядах, ближе к зрителям. Мы сами придумывали себе костюмы, парики, сочиняли биографии своих безымянных персонажей — и все ради краткого мига пребывания на сцене.

Это уважение к роли — независимо от ее величины — осталось у меня с тех давних лет, и сегодня, сыграв в кино уже немало главных ролей, я с радостью соглашаюсь прожить на экране даже короткую жизнь, предусмотренную размерами эпизода, если есть в образе правда характера, правда судьбы.

С удовольствием, например, вспоминаю работу в фильме режиссера В. Четверикова «Половодье», где на долю моей героини первоначально достался всего один эпизод. Но картина снималась о Полесье — моей родине, съемки шли в родных местах, и характер Барздычихи показался таким до боли родным, знакомым в каждой своей черточке, что я невольно вложила в эту маленькую роль всю свою любовь к так называемым «простым» женщинам, которые на самом деле не так просты, как представляется поверхностному взгляду. Когда режиссер посмотрел отснятый материал, то у него возникло желание расширить, дописать роль, многие сцены рождались прямо на съемочной площадке, кое-что предлагала и я. И хоть роль по объему так и не стала большой, она в моей судьбе — необходимое звено, без которого, возможно, не было бы и последующих, более крупных ролей.

Возвращаясь же к моим первым, крайне робким и неуверенным шагам в кино, признаюсь, что я всегда побаивалась

экрана. Считается, что театральный актер, хуже ли, лучше, но может сыграть в любом фильме, в то время как киноактер, мол, обязательно спасует на сцене. Думаю, что не все в этих рассуждениях бесспорно. Более того, в театре актеру, на мой взгляд, играть легче. Он окружен партнерами, с которыми делил черный хлеб репетиций, совместных поисков и которые понимают его с полуслова. Он имеет возможность прожить судьбу своего персонажа от начала до конца, постепенно накапливая нужное эмоциональное состояние для кульминационных сцен. Он, наконец, всегда чувствует живое дыхание зала, которое не позволяет опустить руки, даже если что-то не ладится.

И совсем другое дело в кино. Здесь актер может рассчитывать только на свои силы. Он должен обладать необыкновенной пластичностью, подвижностью актерского аппарата, чтобы в любой момент — среди неразберихи съемочной площадки, шума, перепутанных кабелей, раскаленных «юпитеров»— быть готовым сыграть самую драматическую сцену. И все это один на один с бесстрастным, холодным глазом кинокамеры. Нет, что ни говорите, сниматься в кино — необычайно трудно, отчасти это долгие годы удерживало меня от постоянной дружбы с кинематографом.

— И как же вы в таком случае отважились на главную роль во «Вдовах»?

— Все произошло как-то само собой. На роль бабы Шуры были и другие претендентки. Режиссер фильма Сергей Микаэлян решил снимать актрис, лица которых мало знакомы кинозрителям. Помощник режиссера в поисках исполнительниц уже объездил десятки городов, побывал во многих самодеятельных и профессиональных театрах. Однажды он приехал и в Минск, посмотрел «Трибунал» по пьесе А. Макаёнка, в котором я исполняла роль Полины. Видимо, этот народный характер оказался в чем-то созвучен замыслу будущего фильма, и меня пригласили на кинопробы, которые прошли успешно.

На съемки собиралась со смешанным чувством: решила рискнуть, а в глубине души таилась мысль, что в случае неудачи можно ведь будет и отказаться от роли. Но дни шли за днями, режиссер отснятый материал никому не показывал, а потом выяснилось, что уже готова половина фильма. Отступать было поздно...

— Баба Шура во «Вдовах» — одна из самых проникновенных ваших работ. Простенькая история двух деревенских старушек, одиноко доживающих свой век, вместила в себя много точных наблюдений, вышла на серьезные жизненные обобщения. Лично меня фильм подкупил сплавом юмора и высокой трагедии, сплавом, который был заложен в самом сценарном замысле Ю. Дунского и В. Фрида и последовательно реализован режиссером фильма С. Микаэляном и в актерских работах.

— Колючая, непоседливая, острая на язык баба Лиза, роль которой исполняла Галина Скоробогатова, и доброжелательная, неторопливая, немного мешковатая баба Шура, которую играла я,— вдовы. Это горькое слово вместило всю их долгую жизнь, на которую выпало так много несчастий и так мало радостей. И трагедия первых дней войны, и надрывные проводы мужей и сыновей на фронт, и бессонные ночи в ожидании солдатского письма, и невыносимая тяжесть похоронок, и подслеповатые окошки осиротевшей хаты — все это вобрало в себя слово «вдовы». И так день за днем — десятилетия одиночества и непокидающей надежды, что вот-вот у порога появится сын или муж. Но уже никто не появится. А утешение старушкам — только пожелтевшие письма и солдатская могила на краю села, за которой они присматривают в надежде, что где-то на чужбине кто-нибудь присмотрит и за могилами их близких...

Так в фильм исподволь, непарочито входит тема памяти — народной памяти, которая никогда не предаст забвению великую и горькую войну. Эта тема — святая для нашего искусства. И чем сильнее вся съемочная группа сживалась с материалом, тем отчетливее мы понимали, что не имеем права даже на самую маленькую неправду, на любую приблизительность.

Фильм вырос из документального газетного очерка, к пре-

дельной документальности событий мы и стремились на съемочной площадке. Режиссер задолго до начала работы над фильмом приехал в Смоленскую область, где происходит действие. Он жил здесь несколько месяцев, старательно выбирая натуру, среду будущего фильма, беседуя с людьми, чья судьба была схожа с судьбой наших героинь.

Мы с моей партнершей Галиной Скоробогатовой тоже начали готовиться к съемкам загодя, продумывая каждую мелочь в характеристиках своих героинь, в их манере разговаривать, ходить, одеваться. Костюмеры подобрали нам одежду, и мы ни разу не сняли ее за время съемок, забыв о косметике, парфюмерии и тонкостях парикмахерского искусства.

— И все же поиски внешнего облика героини — это лишь подступы к роли. В ваших же работах всегда привлекает глубинное постижение народного характера — типичного и одновременно резко своеобразного, точного, единственного.

— Мне по душе высказывание удивительной актрисы — Фаины Раневской. На вопрос, как она играет своих героинь, Фаина Георгиевна с недоумением ответила: «Играть можно в карты, домино, а на сцене и на экране я живу». Что может быть проще и точнее этих слов!

Актер — профессия уникальная. Судите сами: у каждого художника есть инструмент и материал, с помощью которых он творит. У скульптора это резец и гранит, у писателя — перо и бумага, у живописца — кисть, краски и холст. А актер располагает только собой — своими нервами, совестью, памятью, своей жизнью. И чем богаче его внутренний мир, чем многослойнее его контакты с действительностью, тем серьезнее и основательнее сможет он говорить на сцене и на экране.

Время не обделило меня яркими впечатлениями, интересными встречами, трудными испытаниями, которые формируют душу. Я родилась и выросла в деревне, с детства познала крестьянский труд, умела косить, жать, стоговать сено, доить корову. А потом приехала в Минск, здесь начались новые «университеты». У меня остались воспоминания от того времени, как от бесконечного и радостного праздника молодости. Жили жадно, весело, стремились «объять необъятное». Я работала, училась, а в свободные минуты пропадала на стадионе: занималась мотоспортом, легкой атлетикой, стрельбой, конным спортом. Это с моих ровесниц писали тогда картины Самохвалов и Дейнека, это энтузиазм нашего времени выразил в стихах Ярослав Смеляков: «Я делаюсь бригадиром, а утром, сломав колено, стреляю в районном тире в картонного Чемберлена». А еще была самодеятельность и первые шаги в театре, которые оборвала война. Все трудности, выпавшие на долю нашего народа, коснулись тогда и меня. А горькое, бесхлебное послевоенное время, когда работали на одном энтузиазме, и как работали! И наконец сегодняшние дни — я живу среди людей, делю с ними их заботы, тревоги, надежды.

Ну, вот, мы и огляпулись на мою биографию, которая схожа с биографией миллионов моих сверстниц. В этом, наверное, и кроется ответ на ваш вопрос: Все виденное и пережитое, перечувствованное каким-то неведомым образом переплавляется в материал роли, все люди, встреченные на житейских дорогах, становятся как бы твоими «соавторами». Я встречала на своем пути и безутешных вдов, похожих на бабу Шуру, и верных подруг жизни, какой всю жизнь была Марья своему мужу (телевизионная лента «Иван»), и битых судьбой, но не растерявших доверия к жизни старушек, как героиня «Депутатского часа». И когда приходит время ступить на съемочную площадку, то трудно бывает отличить, где кончается жизнь персонажа и где начинаются мои собственные заботы, мысли о вечном женском призвании творить добро, любовь, счастье.

— Мне кажется, что тема непреходящей женской доброты, сердечности, участливости, заявленная во «Вдовах», стала сквозной в ваших экранных работах, она отчетливо звучит и в ленфильмовских картинах «Комендантский час», «Молодая жена», и в белорусских лентах «Третьего не дано», «Фруза», «Все деньги с кошельком».

— За свою длинную уже творческую жизнь мне приходилось играть разные, роли. Профессиональный актер должен уметь многое, но наибольшую творческую и человеческую радость я ощущаю, когда соприкасаюсь с живым, полнокровным народным характером, излучающим оптимизм, ясность нравственных представлений о мире. Мне везло на такие роли в театре, я выросла на драматургии А. Макаёнка. Мне везет в последние годы и в кино, где часто приходится играть натуры деятельные, самоотверженные, беспредельно добрые.

Такова, к примеру, моя героиня баба Вера в фильме «Комендантский час», сценарий которого белорусский кинодраматург С. Поляков написал специально для меня. Это фильм о подвиге — негромком, естественном подвиге материнского сердца, отогревшего обездоленных войной детей. Силой своей бескорыстной любви баба Вера сумела, вопреки ужасам войны, вселить в ребячьи души святые понятия добра, совести, чести.

Меня иногда спрашивают, не грозит ли мне повторение, ведь характеры часто приходится играть схожие. Ну что ж, каждый актер должен трезво отдавать себе отчет в своих возможностях. И Марию Стюарт или великосветскую красавицу мне и впрямь не сыграть. Все мои героини в кино — как бы сестры бабы Шуры из «Вдов». Но ведь у сестер может быть одна кровь, а характеры — разные, с теми неуловимыми отличиями, переходами, выявлять которые мне, как актрисе, всегда очень интересно. И в этом смысле тема доброты, самопожертвования, материнского подвига поистине неиссякаема.

Интервью вел Л. Павлючик

Смотр сельскохозяйственных фильмов

В Алма-Ате состоялся VIII Всесоюзный фестиваль сельскохозяйственных фильмов под девизом «Решения майского и ноябрьского (1982 г.) Пленумов ЦК КПСС — в жизнь!» На конкурсный просмотр было представлено 87 документальных, научно-популярных и заказных лент, отражающих социальные изменения, происходящие сегодня на селе, пропагандирующие новейшие способы ведения хозяйства.

Тридцать пять работ были отмечены премиями и дипломами. Среди них — «Такой тяжелый колос» («Киевнаучфильм»), «Молочные реки» (Свердловская киностудия), «Мясной скот» («Казахфильм»), «На ком земля держится» («Леннаучфильм»), «Один день с Юстином Лычуком» («Укркинохроника»), «Семь дней весны» (Литовская киностудия), «Дети до 16-ти лет» («Киргизфильм»), «Где найти невесту?» (Куйбышевская студия кинохроники), «Чтобы пахарь не уставал» («Таллинфильм»), «Персональный гектар» («Беларусьфильм») и другие. Специальный диплом жюри был присужден народному артисту СССР М. Ульянову за творческий вклад в создание научно-популярного фильма «Молочные реки».

Участники творческой дискуссии «Роль кино в реализации Продовольственной программы СССР», проведенной в рамках Алма-Атинского кинофестиваля, поддержали кинематографистов, ведущих поиски актуальной проблематики в сельской теме, выявили существенные недостатки в подаче материала в ряде картин.

Дискуссии

Ю. Богомолов

Краеугольный камень преткновения

В области теории кино таковым можно считать проблему экранизации. Особенно проблему экранизации литературной классики.

Сколько написано по этому поводу, а тема с годами и десятилетиями не становится менее популярной. Видимо, она из числа вечных. Как любовь, ревность.

Любовь к литературе и ревность к ней — вот мотивы, по которым, бывает, мы принимаем или не принимаем очередную экранизацию.

Любовь и ревность к кинематографу — вот причина, вследствие которой мы нередко восстаем против экранизации.

Как всегда, кажется, что третий лишний: либо литература, либо кинематограф, либо зритель.

Конечно, без зрителя союз литературы и кинематографа, самый благополучный и плодотворный, бессмыслен. Но и зритель не будет счастлив вполне, если литература с кино не поладят. Это так очевидно, что тройственный союз принято оправдывать заведомо и всеми правдами.

Первое оправдание заключается в том, что надо как можно шире пропагандировать великие ценности нашей и мировой литературы.

Другой довод — надо принять в расчет интерес самого кинематографа, который, соприкоснувшись с великим литературным наследием, приобретает возможность утончить, усложнить свои выразительные средства.

За мотивами следует действие — сама экранизация.

И здесь осуществляются как бы два полярных принципа. Оба, как правило, выясняются уже в титрах. Первый афишируется таким образом: во всю ширь широкого экрана крупными буквами пишется: «Антон Павлович Чехов» или «Николай Васильевич Гоголь». Затем — название, после чего следуют имена сценариста и режиссера. Что это предвещает? Исключительную бережность в отношении к литературному первоисточнику. Авторы вроде берут на себя обязательство представить на суд публики не более, но и не менее как экранный вариант классического произведения.

Другой принцип обнаруживает себя хорошо известной припиской в скобках, следующей за названием: «...по мотивам такого или таких-то произведений такого-то писателя».

И хотя оба типа экранизации существуют на равных, второй явно находится в менее выгодном положении. Он не имеет под собой ни собственных социально-культурных мотивов, ни специальных эстетических оснований.

В самом деле, отчего и для чего надо экранизировать по мотивам, если каждому понятно, что мотивы никогда не заменят самого произведения.

Ответить на этот вопрос в положительном духе теория экранизации не берется. Все, на что она отваживается, так это обосновать вынужденность экранизации «по мотивам». Она, мол, не от хорошей жизни. Оттого, увы, что целое не помещается на экране и приходится довольствоваться частью, то бишь «мотивами».

Впрочем, теоретическая литература в иных случаях стремится морально поддержать обширную практику экранизации «по мотивам».

Для этого существует присловье, ободряющее в подобных случаях: не букву, а дух оригинала надо выразить на экране. На этом присловье строится целая концепция, из которой следует, что уловить «дух» можно, только отойдя от «буквы».

Насколько это верно — вопрос, который сейчас мы оставляем в стороне. Тут симптоматичен другой момент. Концепция экранизации «по мотивам», хотя и стремится к самоутверждению, даже в этом стремлении пытается себя противопоставить экранизации «по произведению». (Пока, мол, «вы» там рабски следуете

за буквами, фразами и абзацами первоисточника, «мы» проникаем в его душу. «Вы» останавливаетесь перед оболочкой, «мы» прорываемся к сердцевине.) И при этом тут же обнаруживает свою несамостоятельность. Поскольку, претендуя на особый, только ей присущий подход к вопросу экранизации, она ни на йоту не ставит под сомнение цель обращения кинематографа к литературе — популяризацию и просвещение.

Цель, которая при всех поворотах темы была вне подозрений.

●

Вся аргументация статьи Ст. Рассадина о фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова»[1] основана на сличении киноверсии с оригиналом. Критик как бы имеет перед собой гипотетическую экранизацию, абсолютно адекватную литературному источнику, которую сравнивает с реальным результатом.

Возникает парадоксальная ситуация: критик требует то, в чем сам не нуждается, потому что он это имеет.

Скажут: требует не для себя — для других. Но у «других» собственные гипотетические экранизации, и «другие» вправе потребовать, чтобы им повторили то, что они знают.

Позиции в подходе к экранизации профессионального литературоведа и рядового читателя принципиально не отличаются. Самое печальное, что и тот и другой подход никак не позволяет прояснить мотивы, по которым экранизируется известное литературное произведение.

Зачем нужно удвоение литературного образца, даже если речь идет об образце очень высокого качества? Или тиражи самих книг недостаточны? Или кто-то не умеет читать?

Отвечая на каждый из этих вопросов утвердительно, мы выявим столь незначительные основания неудержимого потока экранизации, что легко можем ими пренебречь при рассмотрении сути проблемы.

Не будем обольщаться относительно образовательной миссии экранизации. Да, мы знаем, что даже не очень удачное кинематографическое переложение литературного источника стимулирует читательский интерес к нему. Так, Андре Базен полагал, что известный фильм Кристиан-Жака «Пармская обитель», в котором очень сильны были элементы жанровой структуры, связанные с кинематографом «плаща и шпаги», стал «привлекательным введением к произведению Стендаля»[2] и тем самым подарил последнему новых читателей.

Но сам по себе факт расширения круга читателей Стендаля или Достоевского ни о чем не говорит или говорит крайне мало как в пользу писателя, так и в пользу читателя.

Это только кажется, что зрителю «Пармской обители» помешал увидеть нечто большее, чем традиционную приключенческую историю, автор экранизации, который сократил одни сцены, изъял другие, переакцентировал третьи. Скорее всего «подаренный» Стендалю читатель, листая страницу за страницей его книгу, прочтет ровно столько, сколько увидел на экране, то есть прочтет все ту же историю «плаща и шпаги». А то обстоятельство, что картина имела ясно выраженный успех у поклонников Стендаля, заставляет предположить, что роман до экранизации был воспринят и усвоен ими как авантюрная история.

Как энергично и вместе с тем как безуспешно в свое время критика протестовала против экспансии в литературу Исидора Анненского, одарившего нас экранными версиями «Княжны Мери» и «Анны на шее». Почему энергично? Потому что в обеих киноверсиях сюжет оказался упрощенным до фабулы. Отчего же безуспешно? Оттого, что широкий читатель, у которого эти экранизации имели успех, проделал операцию по извлечению фабулы из сюжета до Анненского и помимо Анненского.

Добрая треть читателей всего мира знает известный роман Голсуорси «Сага о Форсайтах» по одноименному многосерийному телевизионному фильму, который, разумеется, не исчерпал литературного источника, а дал вполне определенное направление его прочтению — роман оказался представленным как захватывающая семейная история с острыми мелодраматическими поворотами. Что же касается извечной

[1] «Искусство кино», 1980, № 5.

[2] Базен А. Что такое кино? М., 1972, с. 134.

тяжбы человека с преследующим его роком буржуазности, то она осталась «за кадром» экранизации, как, впрочем, и «за кадром» внимания многих и многих читателей.

Аналогичная судьба ждала на телевизионном экране роман Ромена Роллана «Жан Кристоф», где авторы экранизации «вычитали» общеизвестное или, вернее, общепонятное — историю творческой карьеры, а не историю драмы творчества.

Более сложный случай представляет собой телеэкранизация пушкинских «Маленьких трагедий».

Михаил Швейцер предпринял попытку сюжетно объединить законченные внутри себя сцены. Для этого (но и не только для этого) в ткань «Маленьких трагедий» вплетаются сюжетные мотивы из прозаических отрывков Пушкина, вводятся сквозные герои — Чарский и Импровизатор. Таким образом появляется удобная мотивировка переброски действия из одной страны в другую, из одной эпохи в другую. Словом, несколько «маленьких трагедий» режиссер старается представить как одну большую. Фильм выигрывает во внешней целостности, появляется так называемое фабульное единство, но не проигрывает ли он в глубине толкования тех идейных, мировоззренческих вопросов, которые отразились в маленьких шедеврах Пушкина?

Сюжетные мотивы «маленьких трагедий» пересекаются за пределами сценической площадки, в пространстве сознания зрителя или читателя усилиями его духа, благодаря его опыту интеллектуальному и нравственному.

Автор телеэкранизации сблизил, объединил эти мотивы непосредственно на экране, в пространстве того зала, где итальянский импровизатор дает представление. Из непринужденной светской болтовни рождаются вопросы, ответами на которые становятся пушкинские трагедии, «сымпровизированные» поэтом-итальянцем.

Вышло так, что фабула стала длиннее, а сюжет — короче. От этого, понятно, мало что приобрели те, кто имеет представление о подлинном масштабе сюжета «маленьких трагедий», но, позволю себе выразить твердое убеждение: не много выиграли и те, кто ровно никакого представления о нем не имел.

Ю. Тынянов в свое время с математической точностью обосновал невозможность иллюстрации к прозе Гоголя, поскольку пластика останавливает, овеществляет словесный образ, пребывающий постоянно в динамике и изменении. Происходит неминуемая «подмена неуловимой словесной конкретности услужливой стопудовой «конкретизацией» рисунка» [3]. И конечно же, типы Гоголя, воплощенные в рисунке Боклевским и Агиным, имеют лишь косвенное отношение к тому, что написал Гоголь, но прямое отношение к тому, что прочел массовый читатель, что ожидает он от обличительной прозы, вооруженный представлениями и клише, к которым он приучен и приручен газетным, а также журнальным фельетоном.

Потому-то, кстати, иллюстрации, скажем, Боклевского было бы естественнее рассматривать в контексте не прозы Гоголя, а сатирической продукции, господствовавшей тогда на страницах периодических изданий.

«Собственно, половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина»[4], — не без горечи констатировал Ю. Тынянов. Здесь только надо уточнить причинно-следственную связь: не иллюстратор заслонил писателя — читатель заслонился от писателя своими вкусами и требованиями, которые последовательно и были материализованы в иллюстрациях.

Точно также оказался заслоненным пушкинский «Евгений Онегин» от половины русских читателей оперным «Онегиным». Свидетельством этой ситуации опять же могут служить многочисленные иллюстрации к пушкинской поэме, которые, по признанию специалистов, в основном иллюстрировали либретто оперы, а не саму поэму.

И опять же: виноваты ли в этом опера, оперное либретто, а также иллюстраторы? Разве последние, оформляя массовые издания, не констатировали честно тот уровень понимания ши-

---

[3] Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 311.

[4] Там же, с. 312.

роким читателем великого литературного памятника?

Не происходит ли то же самое с иными экранизациями? Не исходят ли порой авторы из некоего стереотипа понимания литературного произведения, а не из индивидуальности оригинала?

Поставив вопрос таким образом, мы должны будем признать, что если здесь и существует проблема, то это проблема не узкотеоретическая и даже не сугубо просветительская, которая могла бы быть решена распространением эстетической образованности. Это все-таки проблема культурологическая, тесно связанная с уровнем социальной зрелости читателя, со степенью эмансипированности его индивидуального сознания, со способностью его к рефлексии по поводу самого себя, своих социальных и нравственных уз, своих отношений с историей, представлений о будущем. И решение ее, стало быть, находится в зависимости от целого комплекса сложнейших вопросов общественного бытия и социального развития.

Следует ли из этого, что кинематограф (а за ним и телевидение) обречен на пассивную роль фиксатора стереотипов и клише читательского сознания?

Конечно, для экранизатора очень важно заручаться специальными литературоведческими знаниями о природе и структурных особенностях литературного источника, специальными историческими сведениями о среде, в которой произведено произведение, но не менее существенно для него ориентироваться в стереотипах и клише читательского сознания, чтобы пользоваться ими как приемами, как выразительным материалом.

Попытаемся, однако, конкретизировать те установки, с которыми подходят кинематографисты к экранизации.

Для этого прежде всего необходимо разграничить литературу и сферу ее бытования. Необходимо различать произведение и его понимание.

Понимание вещи подвижно, изменчиво.

Подвижность заметна уже на расстоянии между двумя индивидуумами, не говоря уже о расстояниях между социумами или поколениями. Понимание вещи обновляется на протяжении жизни одного человека. «Между двумя прочтениями одной и той же вещи одним и тем же лицом, — писал В. Асмус, — в лице этом происходит процесс перемены. Часто эта перемена одновременно есть рост читателя, обогащение емкости, дифференцированности, проницательности, его восприимчивости. Бывают не только неисчерпаемые произведения, но и читатели, неиссякающие в творческой силе воспроизведения и понимания» [5].

Но «перемена» в читателе — еще не все. Трудность не только в том, чтобы постигнуть, изведать до самых дальних, потаенных закоулков однажды созданное и данное нам произведение. Строго говоря, само произведение неподвижно лишь относительно, лишь в сравнении с динамикой внутреннего развития читателя. Специфика художественной структуры такова, что она по природе открыта для нового социального и интеллектуального опыта. Неисчерпаемость произведения, о которой говорил В. Асмус, связана с ростом, постоянным обновлением самого произведения.

Следует признать, что понимание этого положения связано с определенными трудностями. «Самообновляющееся произведение» — это кажется метафорической вольностью, чем-то вроде уайльдовского портрета Дориана Грея. Между тем применительно к классическому произведению это определение имеет почти буквальный смысл. Естествен вопрос: чем обусловлен процесс самообновления произведения? То есть не исчерпание его смысла, а от века к веку наращивание смысла?

Ответить на этот вопрос можно, уяснив одну очень важную диалектическую особенность художественной структуры: художественное произведение, будучи конечным продуктом, то есть обладая определенной формой, вычленяющей эстетическую реальность из эмпирической действительности, внутри себя развертывает бесконечное множество смыслов. Эту особенность философски обосновал А. Ф. Лосев в своей недавней работе «Диалектика творческого акта». Приведем его рассуждение. Мы смотрим на ре-

---

[5] Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, с. 63.

альный ландшафт и видим всего лишь сумму конечных вещей, изолированных друг от друга. Но вот является картина. Перед нами «живописное произведение, которое, будучи художественным, одновременно и вполне конечно, если иметь в виду размеры изображенных вещей, и вполне бесконечно, если иметь в виду идейно-художественную насыщенность произведения...» [6]

И далее, говоря о бесконечности, которой овеяны и творческий продукт, и творящий субъект, Лосев замечает, что понимать эту бесконечность надо не в смысле неподвижной величины, а в смысле процесса, притом процесса вполне закономерного и целесообразного, в результате которого возникает самодовлеющий продукт, тоже являющийся бесконечностью определенной структуры.

Бесконечность конечной структуры — это то, что может быть в полной мере отнесено к классическому литературному произведению. Это в свою очередь означает, что не только мир движется вокруг произведения, глядясь в него как в зеркало, но произведение движется, изменяясь в изменяющемся мире.

Следовательно, тем, кто наследует классику, назначена судьбой неимоверно трудная задача — не просто открыть ее смысл, но и привнести в нее смысл. Понятно, что оригинал в этом случае должен служить в той же мере целью экранизации, в какой и средством.

В литературе по проблемам экранизации принято проводить параллели с проблемой перевода художественного текста на другой язык. Аналогия затрагивает, как правило, вопрос принципа перевода. Имеется в виду, что литература один художественный язык; кинематограф — другой. Экранизировать — значит перевести с одного языка на другой. Проблема в том, чтобы найти средства для адекватного перевода.

Попытаемся, однако, перенести акцент этой аналогии со средств на цель. Зададимся прямым вопросом: зачем переводятся стихи? Ответ не так очевиден, как кажется с первого взгляда. Интересно свидетельство В. Брюсова. От имени своего круга образованных людей, свободно владевших иностранными языками, читавших в оригинале Гомера и Шиллера, Брюсов писал об их бескорыстном интересе к русским переводам классиков. И более того, категорически настаивал: «И сколько бы ни распространялось образование, как бы ни ширилось в обществе знание иностранных языков, — работа поэтов-переводчиков не прекратится» [7].

Не прекратится скорее всего потому, что перевод — не просто средство одоления языкового барьера и, следовательно, расширения читательской аудитории, а именно расширение, наращивание смысла поэтического текста. Оттого недостаточно однажды хорошо выполненного перевода.

И недостаточно однажды внимательно прочитанного текста классического произведения.

Идею экранизации надо выводить в первую очередь, конечно же, не из изобразительного начала, якобы сублимированного в словесной оболочке произведения, и не из потребности расширить аудиторию литературного произведения, но из способности классического произведения к внутреннему развитию.

А если так уж нужна аналогия процессу экранизации, то ее следует искать не в сфере переиздания художественного текста, но в сфере его перечитывания.

Перечитывание предполагает не одно воспроизведение текста. Перечитывание неизбежно, иногда помимо воли, побуждает к переосмыслению давно или недавно прочитанного. Воспроизведение здесь только предпосылка, исходная точка движения, условие движения (разумеется, очень важное), но еще не цель.

●

Кто будет спорить с И. Вишневской, что «Инкогнито из Петербурга» [8] очень неудачный фильм. Спорить приходится по поводу критерия, который лежит в основе оценки неудачи.

Фильм-то ведь в первую очередь плох не потому, что автор экранизации неточен, небрежен к первоисточнику, но потому скорее, что небрежен и неточен к своим художественным прин-

---

[6] «Контекст 1981». М., 1982, с. 66.

[7] Брюсов В. Избранные соч. в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 188.

[8] «Искусство кино», 1978, № 11.

ципам, к сильным сторонам своего дарования, к его реальным возможностям. Начиная с «Пса Барбоса...», Гайдай неизменно привержен к эксцентрическому кинематографу маскарадного типа. На первых порах он пользуется современным гардеробом («Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука»), затем обращается к литературному материалу. И кого бы ни выбирал режиссер — Ильфа и Петрова, Булгакова, Зощенко или Гоголя — каждый из перечисленных авторов решает примерно одну и ту же задачу — мотивирует череду трансформаций и погонь. Конечно же, в пьесе Булгакова для Гайдая привлекательной оказалась возможность рокировки двух эпох и той невероятной путаницы, которая на экране приобрела очевидно самоценный характер. Но в этом была и цель обращения режиссера к известной пьесе. Встреча на территории коммуналки двух веков в фильме — не прием остранения века нынешнего веком минувшим; это повод для переодеваний, для игры в узнавания и неузнавания. И понятно, весь комический эффект картины связан, как правило, с такого рода ситуациями.

Апелляция к пьесе если здесь и имеет смысл, то только в том случае, когда мы попытаемся дать себе отчет, насколько полно режиссер использовал заключенные в пьесе возможности для развертывания именно эксцентрического зрелища и мимо каких из этих возможностей он прошел.

Конечно, «Ревизор» Гоголя для Гайдая — новый повод для новых трансформаций и погонь, и никакой другой роли в фильме «Инкогнито из Петербуга» классический текст не играет. Согласимся, что роль эпизодическая. Но ведь играют же большие актеры маленькие роли. И судит их критика не за то, *что* они играют, а за то *как* играют.

Критика вменяет в вину Гайдаю, что он «Ревизора» Гоголя низвел до популярной в свое время пьесы Квитка-Основьяненко «Суматоха в уездном городе»[9]. Если бы это было так. Пьеса Квитка-Основьяненко очень смешная пьеса, комизм которой близок традициям фарса, водевиля. И понятно, что это близко гайдаевским эксцентризмам.

Анненского в свое время корили за то, что он Лермонтова превратил в Марлинского. Если бы это было так... Если бы позер Печорин из «Княжны Мери» мог нам напомнить благородных романтических героев Бестужева-Марлинского... А отчего в самом деле пятигорское приключение «героя нашего времени» нельзя было представить как высокую романтическую историю? Печорин так пламенно влюблен, что готов на все, в том числе и на симуляцию страсти к княжне Мери. А там уж вступает в силу логика благородного сердца: надо спасать честь девушки (Мери), надо вызвать на дуэль самонадеянного грубияна Грушницкого и надо примерно наказать его, а потом уж открыться ни о чем не подозревающей Мери и остаться наедине со своими несбывшимися мечтами о счастье. Только не надо при этом задерживаться на психологических мотивировках, бытовых подробностях, не надо задерживать внимание зрителя на расчетливости, с которой Печорин осуществляет свой план, не надо входить в положение Грушницкого, а также Веры, а также той несчастной лошади, что загнал Печорин; не надо никаких тонкостей и сложностей — и получится привлекательная в своей однозначности и недвусмысленности романтическая история вполне в духе Марлинского. Правда, получится такого рода произведение, которое сам Лермонтов относил к блюду, поданному на десерт. Поэт предпочитал нечто другое: «горькие лекарства, едкие истины». Но Пушкин, например, высоко ставил Марлинского. Творчество последнего в какой-то момент казалось совершенно пройденным этапом. А затем не раз в различных общественно-исторических ситуациях возникала острая потребность среди широкой публики в «нас возвышающем обмане», то есть в некотором романтическом флере. Исидор Анненский как раз и попытался ответить на эту потребность. Другое дело, что это у него плохо вышло. Получилось «ни то, ни се», ни Марлинский, ни Лермонтов. Так же, как и у Гайдая: ни Квитка-Основьяненко, ни Гоголя. Но

[9] «Искусство кино», 1978, № 11.

мы, в конце концов, говорим не о результатах, а о тех возможных точках соприкосновения, которые имеют классические тексты с запросами аудитории. Тогда, во второй половине 50-х годов, широкой аудитории еще не был привит вкус к «едким истинам». И потому некоторый успех имела приторно-сладкая «Княжна Мери». Спрос на карнавальные художественные формы становится побудительным импульсом для Гайдая в поисках соответствующего литературного материала обращаться, в частности, к Гоголю, которого он «перечитал» под углом зрения, соответствующим художественному заданию.

Впрочем, возьмем случай, вполне благополучный с точки зрения критики. Вспомним «Попрыгунью» С. Самсонова. Насколько помнится, этот фильм одобряли как раз за верность духу Чехова. На верность этому духу присягали авторы экранизации в своих многочисленных интервью. Но по трезвому размышлению «верность» была очень условной. Ольга Ивановна в чеховской повести не только порхала по жизни, но и сознавала искусственность, неправильность своей порхающей жизни. Чехов дает одновременно два плана судьбы героини: судьба, наблюдаемая снаружи, со стороны, и видимая, понятная изнутри. В фильме самооценка героини отсутствует. Получилось, что заголовок — исчерпывающая характеристика сути Ольги Ивановны.

Почему же критика дружно аплодировала авторам экранизации, да еще не просто за удачный фильм, а именно за сверхудачное воплощение кинематографическими средствами сложнейшего литературного произведения? Произошла аберрация, но аберрация весьма симптоматичная и в общем понятная. Тогда злободневной и актуальной показалась оппозиция двух антиподов — ветреной, поверхностной Ольги Ивановны и скромного, с непоказной героикой Дымова. Шел процесс переоценки ценностей, на первый план выдвигались герои, подобные Дымову. Чтобы подчеркнуть естественное, неброское величие доктора Дымова, необходимо было подчеркнуть фальшивую, искусственную жизнь Ольги Ивановны. А до внутренней драмы и ее мотивов у героини авторам, естественно, не было дела. Так же, как самому Чехову не было дела до внутренней драмы Рябовского, хотя, конечно же, чуткий читатель ее заметит и будет иметь ее в виду, но не более того, поскольку драма эта — в данном случае — не стала предметом специального художнического внимания.

Художественная структура повести деформирована в интересах той идеи, которая была созвучна умонастроениям того времени. Но признание этого очевидного факта приняло форму признательности за верность Чехову.

За верность Чехову хвалили «Даму с собачкой» И. Хейфица. Хотя при ближайшем рассмотрении видно, что она зависима не столько от литературного источника, сколько от того, что прежде снимал режиссер. И в «Деле Румянцева» и особенно в «Дорогом моем человеке» все настойчивее начинает звучать мотив опасности, которой грозит человеку душевное ожирение, душевная инерция. Но в фильмах на современном материале тема выражена публицистически резко, почти памфлетно. В «Даме с собачкой» она проработана на материале, позволяющем углубить представление о подлинном масштабе обывательской рутины, о реальной ее опасности для человека.

Между тем у Чехова драматическая ситуация мотивирована иначе. Она основана на том, что человек обнаруживает трещину между жизнью настоящей и условной. Пошлость, рутина обыденности — это частности, последствия... А нечто универсальное: искусственность и обусловленность бытия. Безысходность драмы в том, что в с е так живут, то есть живут двойной жизнью, как Гуров. И это чувствует сам Гуров. И судит о других по себе. И не верит тому, что видит, а предполагает, что «у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь». И потому, в конце концов, так крепки клетки, запертыми в которых оказались две перелетные птицы. И потому обеим перелетным птицам далеко-далеко до конца заточения.

А в экранизации это локализовано в характерах жены Гурова, мужа Анны Сергеевны. И поэтому, вероятно, на экране все не так безнадежно.

Но, с другой стороны, это и естественно: таков был в начале 60-х годов уровень понимания Чехова, который довольно точно соответствовал надеждам и идеалам общества той поры. И Чехов толковался в этом ключе: как поэт и даже апологет интеллигентности, как едкий обличитель обывательщины.

Открытие Чехова как провозвестника драмы некоммуникабельности, духовной разобщенности было еще впереди.

Сегодня актуальным становится иной ракурс отношения к творчеству Чехова. Об этом, скажем, можно судить по недавним киноработам — «Рассказ неизвестного человека» В. Жалакявичуса и «Три года» Д. Долинина и С. Любшина. К этому следует прибавить картину киевской студии «Рассказы о любви» (режиссер А. Войтецкий). Симптоматично сходство экранизируемых вещей. Берется проза, где в центре стоит идейный человек, задающийся мировоззренческими вопросами о жизни и смерти, добре и зле, о правде, о назначении любви... Целые страницы этой прозы заполнены философическими разговорами.

И «неизвестный человек» Владимир Иванович, и молодой Орлов, и братья Лаптевы чем-то напоминают героев Достоевского: та же охота выговориться, то же беспокойство духа.

Правда, градус столкновения идей уже иной. Не такой высокий, что ли... Может быть, оттого, что у Чехова идеи поверяются не столько идеями, сколько реалиями повседневной жизни, каждодневного быта. Жизненная философия Алеши Лаптева, исповедующего и проповедующего любовь к жизни, жажду жизни как основу бытия, обнаруживает свою правоту не в спорах с братом Федором или Ярцевым, но в испытании прозой каждодневного существования.

И драматизм обнаруживает себя не столько во взаимоотношениях людей, придерживающихся полярных взглядов, сколько в течении самой жизни, лишенной главного компонента — любви.

Мысль Чехова проста и необозримо широка — без любви все нехорошо: брак, накопление богатства, политическая деятельность, общественная практика, философствование. И ничто не спасает душу: ни филантропия, ни циническое высокомерие.

И рецепт художника Чехова так же прост и так же мудр: любовь, вытесненная из повседневности, из пространства настоящего мгновения, нашедшая убежище в воспоминаниях и мечтах, занявшая почетное место в искусстве, должна быть возвращена в повседневность и сбережена в ней.

Есть в чеховской прозе романтизм, но какой-то особенный, так непохожий на то, что мы обыкновенно вкладываем в это понятие и что под ним подразумеваем. Подразумеваем обыкновенно гордый профиль Байрона, эффектные жесты и позы, дерзкие подвиги... А тут тихое, без аффектации, без факелов и транспарантов подвижничество... Здесь негромкие, но ясные убеждения в правоте традиционных моральных ценностей... Назовем этот романтизм сокровенным за отсутствием лучшего определения. И сознаемся, что сегодня мы испытываем особую потребность в романтизме именно такого рода.

Оттого снова столь пристальный интерес к Чехову. И не вообще к Чехову, а к определенным мотивам его творчества.

Разумеется, не исключена потребность и в романтизме другого рода — в открытом, приподнятом, не чурающемся громких слов, резких ракурсов. И тогда появляется на наших телеэкранах новая кинематографическая версия популярного у многих, особенно у молодых читателей и уже однажды экранизированного «Овода».

Опять же картина интересна в первую очередь не тем, насколько с подлинным верна, но тем, как точно угадала наш сегодняшний интерес к литературному источнику, насколько близка она нынешнему духовному опыту. А кроме того, экранизация «Овода» находится в непосредственной зависимости от прежних работ Н. Мащенко, в частности от много-

серийной ленты «Как закалялась сталь», решенной в духе романтической баллады.

Когда-то «Овод» предстал перед кинозрителями как ровная драматическая история, где герой стоически сносил превратности судьбы и чувствовал себя и свой жизненный опыт исключительными. Это было время (вторая половина 50-х годов), когда наш кинематограф как бы заново открывал внутренний мир человека, наполнял содержанием формализовавшиеся в определенный период представления о неповторимости человеческой индивидуальности. Напомним, что автором сценария «старого» «Овода» был Е. Габрилович. И в картине была та интонация уважения к человеку, его индивидуальности, к его самоценности, которую и прежде мы находили в «Машеньке» и которую с особой очевидностью потом увидели в «Уроке жизни».

В фильме Н. Мащенко «Овод» Э. Л. Войнич пересказан не только по-другому, то есть иными кинематографическими средствами, в ином стилистическом ключе; он рассказан о другом... Сюжет строится как череда испытаний, выпавших на долю того самого индивидуума, суверенность которого поэтизировал фильм второй половины 50-х годов. Оттого подчеркнуты физические страдания героя, его внутренняя нервозность, его духовное напряжение.

Из фильма в фильм Н. Мащенко исследует, что может и чего стоит человек, когда он один. Один за всех. Когда бренный человек возлагает на себя историческую миссию и идет до конца и до конца верен ей. Оттого герой окружен не просто романтическим ореолом, но ореолом мученичества, страдания. Оттого он отмечен печатью избранничества.

Романтический герой в фильме Мащенко не просто сознает свою человеческую исключительность и не только ревниво оберегает ее, но и ощущает трагизм своей обособленности, исключительности. Сбрасывая с пьедестала старого, прежнего бога, он, независимо от субъективных намерений, занимает его место на пьедестале. Круша безжалостно иконы, сам становится иконой. Это противоречие, видимо, и сообщает трагическую окраску телевизионному фильму, которой не знал прежний «Овод».

Здесь мы отвлекаемся от вопроса, насколько глубоким было художническое исследование, насколько значимым оказался его эстетический результат. Мы не говорим о том, что удалось и что не удалось в «Оводе» или в ленте «Три года». Здесь мы касаемся, в первую очередь, самого интереса с нашей стороны (и со стороны художника) к литературному источнику, того побудительного импульса, благодаря которому мы вместе с автором экранизации беремся перечитывать много раз читанное и в иных случаях виденное.

Если верно, что время изменяет нас, то это уже достаточный повод для новой встречи с классикой, для обновления наших представлений о ней и о себе.

Это в свою очередь становится исходным импульсом экранизации «по мотивам». По мотивам самого произведения и той общественно-исторической реальности, которая складывается в настоящий момент.

Те и другие мотивы не могут не переплетаться. А переплетаясь, не могут не взаимодействовать.

Никита Михалков после Чехова и Володина обратился к Гончарову и снял фильм «по мотивам» его романа «Обломов». Принцип экранизации афиширован в заголовке: «Несколько дней из жизни И. И. Обломова».

На вопрос: почему взяты всего несколько дней, а не вся жизнь, — напрашивается естественный ответ: потому что всю жизнь экран не мог вместить. Ответ, несомненно, верный, но не исчерпывающий. Его неполнота легко обнаружится, если мы спросим: отчего взяты именно те, что взяты, а не другие, почему выбраны самые светлые и прекрасные дни бесславной жизни героя, когда, казалось, ничто еще не потеряно, не все еще упущено?

Вероятно, потому, что в самом выборе есть умысел, который коренится не только в романе Гончарова, но и в тех идеях, настроениях, которые, как говорится, носятся сегодня в воздухе.

Вспомним для начала, как в конце 60-х годов были актуализированы некоторые из идейных и нравственных мотивов гончаровской прозы.

На этот раз речь идет о театральном спектакле — «Обыкновенной истории» в «Современнике», который оказался тесно связанным с художественной практикой автора инсценировки В. Розова.

«Обыкновенная история» стала своего рода послесловием к «историям» современных мальчиков, за которыми закрепилось собственное определение: «розовские мальчики». Младший Адуев — один из них. По крайней мере, он им сродни. Та же преданность романтическим идеалам, та же безграничная вера в их неисчерпаемость и тот же максимализм в деле их претворения в жизнь.

Новой представилась самая возможность метаморфозы прекраснодушного юноши в хваткого дельца и прагматика, рядом с которым деловой, расчетливый дядюшка Адуев кажется безнадежным романтиком.

В. Розов на материале романа Гончарова «проиграл» эту возможность, реализация которой до конца дает отчет в ее опасности.

Насколько она была реальной для «юношей, обдумывающих житье», во второй половине 60-х годов, показало время и искусство, его отразившее. В частности, драматургия Вампилова, для которой характерен герой, позабывший себя настоящего, подлинного. Ему уже не до подвигов. Не до того, чтобы исправить мир. Перед нами иная ситуация: не мир недостоин всего лучшего, что есть в Зилове, например, Зилов недостоин всего лучшего, что в нем когда-то было.

К тому же итогу приходит герой фильма «Осенний марафон». Жизнь Бузыкина отчаянно деятельная, бурная, динамичная, но не по существу, не по делу. Это жизнь не плута поневоле, а симулянта поневоле. Трагикомическое положение в том, что человеку ничего не осталось в жизни, как обозначать жизнь, интерес к ней. Есть еще, правда, заповедная зона в повседневной житейской толчее — это творчество. Перевод какого-то классика зарубежной литературы — работа для души. Но зона эта на глазах зрителя сужается, а потом выясняется, что она занята кем-то другим.

Фильм «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» появляется словно бы затем, чтобы развить эту коллизию, резко поляризовав ее противоположности.

Обломов и Штольц — люди близкие, многим связанные друг с другом, многим обязанные друг другу, но противостоящие друг другу в главном — в способе существования, в принципе выживания...

Обломов бережет и лелеет свое лучезарное прекраснодушие, бесконечно доброе сердце, консервирует и долго хранит в себе воспоминания о романтических порывах...

Штольц то и другое и третье спешит употребить в дело, претворить в жизнь...

Илья Ильич влюбляется, а женится Штольц.

Они друг для друга недосягаемые образцы: Обломов для Штольца — светлое воспоминание. Штольц для Обломова — радужная мечта. Они прожили свои жизни по-разному, а пришли к одному итогу. И жизнь Штольца так же медленно и безнадежно угасает, как безнадежно истлела жизнь Обломова.

Человек как бы поставлен перед выбором: либо, подобно Обломову, лежачим камнем пролежать жизнь на диване под ватным одеялом, либо прожить ее в пути, в движении, в переездах из одного дома в другой, из одной страны в другую, в перебежках с одного приема на другой, в этом бесконечном круглогодичном марафоне.

И оседлая жизнь Обломова, и жизнь на бегу Штольца в фильме уравнены, герои как бы поставлены на одну доску. Этого нет в романе Гончарова.

Оказывается, время изогнуло знакомую конструкцию хрестоматийного романа. Оно наполнило оппозицию Обломов — Штольц новым содержанием. Современникам Гончарова, да и самому Гончарову динамичный Штольц представлялся альтернативой бездеятельному Обломову. Во всяком случае, укором совести всех реальных, а также потенциальных обломовых.

По фильму Штольц — тот же Обломов, но бежавший из плена нарицательности, он одолел недуг, переломил назначенную ему вековым прошлым судьбу.

И что же вышло? Да все то же. Алексеев, который ходил тенью Ильи Ильича, в финальных кадрах предстает в качестве тени Штольца.

Худший и лучший варианты Обломова в конце концов поладили, сошлись...

Призрачность цели, которая неопределенна в словах, в пластических образах, — вот что более всего обессилило, по Н. Михалкову, и Обломова, и Ольгу, и Штольца.

Не по лености душевной Илья Ильич не делает решительного предложения Ольге, но словно в предчувствии безрадостно-счастливой жизни Штольца и Ильинской. Отчего и не столько живет, сколько смакует свои лучшие порывы, свои прекрасные мгновения. И отчего тешится желаниями желаний. И отчего в конце концов становится похож на мрачный склеп, в котором заточены самые прекрасные черты обломовской натуры.

Невооруженным глазом видно, что мотивы фильма об Обломове берут начало в мотивах фильма о Платонове того же Н. Михалкова, а затем неожиданно отзываются в «Родне» — фильме на современном материале.

В обоих фильмах речь о той тенденции, что возможна, и, естественно, об опасности, с которой связано ее развитие. Отсюда гротескная форма «Родни». Но на грани гротеска балансировала и экранизация «Обломова». То обстоятельство, что между экранизацией и «неэкранизацией» угадывается известное сходство идейных мотивов, как раз и позволяет судить более или менее достоверно о сверхзадаче этой экранизации.

Мотивы современности пробуждают интерес к мотивам много раз порой читанного текста. А последние в свою очередь отбрасывают дополнительный свет на первые...

Потому-то литературную классику неверно уподоблять архитектурному памятнику, который должно бережно охранять и тщательно реставрировать время от времени. Классическое произведение — живой организм, оно растет, оно знает смену времен года, угадывает смену исторических эпох; оно не просто хранит память о минувших исторических коллизиях, но вбирает в себя и объясняет современную историю.

Поэтому не воспроизведение, а постоянное переосмысливание, переобдумывание классики — норма ее бытования в стремительно меняющемся мире.

Одна из форм такого переосмысливания — художественная критика.

Другая — театральная инсценировка.

Третья — экранизация. Она нужна уже для того, чтобы уследить за обновляющейся жизнью классики. Вот почему какие бы успехи мы ни делали на ниве эстетического образования широкой публики, работа по экранизации не прекратится.

Фильм снимается для зрителя!

Состоялся пленум Всесоюзной комиссии по кинопрокату правления Союза кинематографистов СССР, обсудивший вопрос «О задачах Всесоюзной комиссии по кинопрокату в свете решений XXVI съезда КПСС и ноябрьского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС по дальнейшему улучшению кинообслуживания населения, совершенствованию форм и методов пропаганды советского киноискусства». В работе пленума

участвовали председатели всесоюзных комиссий и советов правления СК СССР, работники киносети и кинопроката, Госкино союзных республик, кинематографисты.

Пленум открыл секретарь правления СК СССР А. В. Караганов. В докладе председателя Всесоюзной комиссии по кинопрокату Ф. Ф. Белова, содокладах членов комиссии: директора Всесоюзного объединения «Союзинформкино» О. В. Тенейшвили, директора Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства Л. Г. Мурсы, в выступлении заместителя председателя Госкино СССР М. В. Александрова, в развернувшихся прениях отмечалась большая работа, проведенная советскими кинематографистами по выполнению решений XXVI съезда КПСС и последующих постановлений ЦК партии и правительства, в результате которой все основные плановые задания и социалистические обязательства 1982 года были выполнены.

В последние годы роль кино в коммунистическом воспитании трудящихся заметно выросла. Лучшие произведения советского киноискусства снискали признание у многомиллионного зрителя. Это объясняется как повышением идейно-художественного качества фильмов, так и совершенствованием деятельности организаций, занимающихся кинопропагандой и продвижением картин к зрителю. Некоторые ленты последних лет побили все рекорды по посещаемости. Так, «Москва слезам не верит» собрала за год по 84,5 миллиона зрителей на каждую из двух серий, «Экипаж» по 71,1 миллиона, «Тегеран-43» — по 47,4 миллиона на серию, «Особо важное задание» — по 43 миллиона, «Мужики!» — 37 миллионов. Список этот может быть продолжен.

Но главное внимание пленума было сосредоточено на еще нерешенных проблемах и серьезных недостатках в работе киностудий, киносети и проката. Особое беспокойство участников пленума было вызвано тем, что, по данным кинопроката, значительное число отечественных фильмов, выпущенных на экраны страны, не пользуется успехом у зрителей, не достигает норматива окупаемости. Участники пленума пришли к выводу, что, бесспорно, главная тому причина — сам фильм, его идейно-художественный уровень.

В стране ежегодно выпускается на экран до 300 полнометражных советских и зарубежных художественных фильмов, и современный зритель идет не на любой из них: он делает выбор.

На пленуме шла речь о необходимости углублять и развивать жанровое многообразие нашего экрана. Это один из самых действенных факторов привлечения широкого зрителя. Завоевание массовой аудитории — задача, от решения которой зависит общественный престиж советского киноискусства, его реальное участие в воспитании нового человека.

Пленум Всесоюзной комиссии прошел под знаком повышенного внимания творческого союза к экранной судьбе кинопроизведений. Речь шла о более эффективном использовании кинофондов, активной и продуманной репертуарной политике, рекламе и пропаганде новых советских картин, созданных на высоком идейно-художественном уровне и посвященных важнейшим сторонам жизни народа.

В работе пленума приняли участие представители ЦК КПСС, ЦК ВЛКСМ, Министерства просвещения СССР, культуры, а также ответственные работники Госкино СССР, ЦК профсоюза работников культуры и Госкино РСФСР.

●

Обсудив итоги пленума Всесоюзной комиссии по кинопрокату, секретариат правления СК СССР рекомендовал правлениям СК союзных республик, городским отделениям и всесоюзным комиссиям обсудить вопросы, вытекающие из постановления пленума; установить более широкие связи с органами кинопроката, привлекая их к обсуждению репертуарных планов киностудий, сценариев и фильмов; рекомендовать редакциям журналов «Искусство кино», «Советский экран» и «Киномеханик» регулярно освещать вопросы, поставленные пленумом Всесоюзной комиссии по кинопрокату.

Ракурс

Дар оптимизма

Я смотрю фильм «Мать Мария» в постановке режиссера Сергея Колосова. В главной роли — народная артистка СССР Людмила Касаткина. И на этот раз, как едва ли не во всех картинах этого известного творческого содружества — Колосов — Касаткина — она играет реальную судьбу реальной женщины. Мать Мария — так назвала себя в эмиграции, приняв монашеский сан, русская поэтесса Елизавета Кузьмина-Караваева. Младшая современница Александра Блока, которой он посвятил известные стихи. Русская патриотка, героиня французского Сопротивления, погибшая в концлагере Равенсбрюк...

Я смотрю фильм «Мать Мария», и за реальными его кадрами встают для меня другие — кадры моей памяти.

Вспоминаются послевоенные годы, Государственный институт театрального искусства имени Луначарского. Я — на театроведческом факультете. А на соседнем, актерском — Люда Касаткина, сразу же ставшая легендой послевоенного ГИТИСа. Не было тогда особенно ярких красок, не было еще лиц, с которых уже совсем сошла бы тревога, забота, печаль. Но Люда Касаткина была светлым лучом ГИТИСа, который освещал и согревал промерзшие стены, и не надо было ей ярких нарядов; едва она появлялась — возникал праздник. Праздник был в распахнутых глазах Люды, задорно, весело, дерзко смотрящих на мир. Праздник был в ее звонком смехе, в ее живом, подвижном характере, в ее милой, ласковой общительности, в ее необыкновенной красоте. Мы, привыкшие к кирзовым сапогам, военным гимнастеркам, отвыкли от красоты, от женственности... А тут Люда Касаткина, с копной летящих светлых волос, с удивительно русским лицом — человек вроде бы прямо противоположный войне, как будто бы и не изведавший ее горести, что было, конечно, не так — горестей в ее семье хватало.

Людмила Касаткина

Фото В. Плотникова

Но сколько в Люде было очарования, готовности к счастью, необыкновенной радости оттого, что она занимается любимым делом!..

А на экране передо мною мать Мария. Строгий черный наряд. До бровей повязанный скорбный монашеский плат. Стиснутые губы. Руки, будто приросшие к маленькому черному ридикюлю, — здесь все достояние монахини, целиком отданное ею на патриоти-

ческое деяние — вызволение русских пленных из фашистской неволи.

Да, это совсем другая Людмила Касаткина, не та, которую я знала в юности. Нет милой женственности, нет звонкого смеха. Ее стиль по-мужски суров, по-монашески строг. И только глаза, эти распахнутые в мир глаза, готовые вобрать в себя всю боль мира и осветить путь людям, которые нуждаются в помощи.

И снова кадр из прошлого, прошлого моей памяти.

...Мы уже окончили институт. Людмила Касаткина — актриса Центрального театра Советской Армии. И я смотрю одну из первых ее ролей в одной из тех наивных пьес, где подруги разошлись в жизни потому, что одна захотела стать летчицей, а другая так и осталась никчемной кокеткой. Ни пьеса, ни роль не были открытием — и бог с ними. Но родилась новая советская актриса, и ее запомнили. Касаткина сама по себе была крупнее — ее темперамент, голос, пластика, мирсощущение — вот что было событием.

Не случайно возникло у меня слово — «советская». Именно советской актрисой сразу же вышла на сцену Касаткина. Что я вкладываю в это понятие? Конечно, не прописку в стране, где она родилась и выросла, не обозначение места жительства. Я имею в виду особый характер, особое самочувствие, особое настроение. Актерское самочувствие Касаткиной я бы определила как постоянно оптимистическое, всегда чуть-чуть приподнятое, всегда радостное, как бы ни складывались перипетии роли и перипетии жизни — удачно или печально. Все, о чем говорят героини Касаткиной со сцены, — это для них как бы впервые. Они никогда не привыкают к таким вроде бы обычным для нас понятиям, как чувство долга, жажда подвига, радость труда, общественный темперамент. Для них все это как бы впервые, всегда окрашено восторгом первооткрывательства. Касаткина словно «первопроходец» всех этих каждодневных понятий — «чувство долга», «право на труд», «общественный пафос», «слиянность личности и общества»...

А на экране передо мной — мать Мария в исполнении Людмилы Касаткиной. И чем дальше ухожу я в историю этой высокой и драматической судьбы, тем яснее вижу: мать Мария — продолжение всех тех ролей, которые сыграла Касаткина на советской сцене. Актриса подсознательно находит в своей героине, русской поэтессе, оказавшейся волею судеб в эмиграции, черты русского советского характера, как ни покажется это странным. Создав приют для русских, где находят покой не только больные, но и укрываемые — сражающиеся, бежавшие узники концлагерей, которых ищут гитлеровцы, мать Мария напоминает нам наших героинь Великой Отечественной. Она идет по улицам Парижа, словно по снегам России, не замечая вечных красот этого города и видя перед собой только Родину, только ее боль, только ее страдание.

...Я смотрю Людмилу Касаткину в роли Маринэ в пьесе грузинской писательницы М. Бараташвили «Стрекоза». Прошли годы — это было в 1953-м, но не ушло впечатление, оставленное актрисой. Это снова было впечатление счастья, праздника, когда озорная девчонка думала, что жить — легко, а вышло, что легко жить — это не легко, это плохо — и для других и для себя. Путь стрекозы Маринэ к труженице Маринэ был показан актрисой без всякой дидактики, очень органично и естественно. При этом труженица не перестала быть стрекозой — очаровательной, готовой всех одарить своим душевным настроем.

....А на экране передо мной — кадр: русский снег. И мучительно пробивается из-под него то ли стебель, то ли засохший цветок. Его треплет ветер, его гнет метель, его душат сугробы, а он стоит, а он живет, а он, как рука, машет прохожим. И вспоминается толстовский татарник, великое начало повести «Хаджи-Мурат». Метафора неистребимости жизни, укорененной в родной почве.

В 1961-м смотрю Людмилу Касаткину в роли Анечки в спектакле А. Штейна «Океан». И снова уношу с собой впечатление счастья, наполненности жизнью. Так азартно жила на

сцене актриса, так верила в свою правду, правду простого человека, который обязательно должен победить все пороки на земле, покорить все души, и не каким-нибудь необыкновенным подвигом, а тихой красотой трудолюбивого сердца, вниманием к людям, неизбывной материнской заботой...

А сейчас передо мной на экране — маленькое парижское кафе, горстка эмигрантов, которые пришли послушать известную русскую поэтессу. Но мать Мария читает не унылые декадентские стихи, перед «бывшими» — стоит настоящая. И стихи читает настоящие — стихи Александра Блока о революционном ветре.

Этот ветер сметает пыль с тех душ, которые еще живы... Происходит как бы испытание русской поэзией, испытание Блоком. И Касаткина ведет эту сцену поразительно. Это уже не только ее героиня читает стихи Блока, это сама Россия пришла к своим потерянным сыновьям и дочерям, чтобы сказать им об их трагической ошибке.

...В 1957 году все запомнили Людмилу Касаткину в роли Женьки Шульженко в спектакле «Фабричная девчонка» А. Володина. Я храню в архиве своей памяти впечатление от этого спектакля, так поразившего когда-то нас всех резкими, прямыми словами против приписок, показухи, «липы» в человеческих, а значит, и общественных отношениях. И впечатление от пьесы как бы соединилось с впечатлением от игры Касаткиной. Собственно, она даже и не играла Женьку Шульженко, она была ею, потому что белокурая, задорная Люда Касаткина всегда поднимала свой голос за справедливость и всегда громко выступала там, где надо было выступать громко, — против чиновничества, бюрократизма, показухи...

Деловым размашистым шагом, словно на прием в какую-нибудь контору, входит мать Мария к сиятельному русскому графу, неплохо устроившемуся в оккупированнном немцами Париже. Она проходит по сверкающим комнатам, вдоль картин и статуй. Ее цель — как можно скорее получить деньги — пожертвование для бедных русских эмигрантов. Деньги передает лакей. Однако вместе с деньгами граф передает всего несколько слов: он счастлив, что началась, наконец, война с русскими, что Гитлер сможет покорить ненавистных большевиков. И деньги брезгливо брошены. Мать Мария уходит, не оглядываясь. Она была здесь по делу, и она сделала дело: бросила вызов пособникам Гитлера, сказала, что не все русские — истинно русские.

...Я смотрю Людмилу Касаткину в роли Нилы Снижко в спектакле «Барабанщица» А. Салынского. Это было в 1962-м, но ничего не забылось. Касаткина сумела рассказать о трагедии разведчицы, которая погибает не узнанной. Чужие считают ее своей, свои — проклинают. Подвиг разведчицы так и остается неизвестным, даже умирая, она не имеет права открыться. Так повелела война. До сих пор помню, как танцевала на столе Нила Снижко, развлекая немца, — ах, как она танцевала! Весело, зажигательно, темпераментно. И только распахнутые ее глаза, эти неповторимые глаза Касаткиной, наливались гневом.

...А передо мной на экране фильм «Мать Мария». Концентрационный лагерь Равенсбрюк. Мать Мария здесь, ее предали, ее схватили. Рядом умирающая русская женщина, мать троих детей. Надзиратель записывает лагерный номер больной — завтра ей предстоит газовая камера. Мария решается. Она меняется номерами с обреченной на гибель молодой женщиной — это шанс на спасение незнакомой землячки, пусть ничтожный, но мать Мария решила не упускать его. Касаткина ведет эпизод просто и строго — что ж, помощь ближнему — это ее обычное дело, на этот раз помощь ценой собственной жизни. Быть может, это единственный кадр, где на Марии нет монашеского одеяния: нумерованное тряпье узников, короткие седые волосы, не стянутые черным платком. Но именно теперь, как никогда, близка она самой истинной религии на земле — религии любви, мира, самопожертвования. И не молитву шепчет она в свой последний час — посвященные ей стихи Блока, дивные строки знаме-

нитого верлибра: «Когда вы стоите на моем пути, такая живая, такая красивая...»

Вспоминаю Касаткину в роли Комиссара из «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. Сколько актрис играло эту классическую роль! Сама Алиса Коонен дала ей в свое время путевку в вечную жизнь. Но Касаткина сумела найти неповторимое. Ее Комиссар — обычная советская женщина, для которой подвиг во имя своей земли, своих детей — норма жизни, а не пик жизни. И в то же время романтичен характер, созданный Касаткиной, потому что обобщен. «Родина-мать зовет!» — так могла бы называться эта роль, броский плакат и глубинная психологическая разработка внутреннего мира.

...А передо мной последний кадр фильма: откинутый борт грузовика, здесь смертники всех наций. И крупным планом лицо Касаткиной — Марии: на нем будто бы улыбка, первая за весь фильм, слабая, чуть тронувшая всегда крепко сжатые губы. Путь окончен. Он был честным.

Я бывала в Париже на кладбище Пер-Лашез, где стоит памятник жертвам Равенсбрюка, одного из страшных фашистских концлагерей. И теперь, после того как вышел на экраны фильм «Мать Мария», по-иному вспоминается этот памятник.

Кинематограф вошел в судьбу Касаткиной так же празднично, как и все, что было в ее судьбе. Но она-то знает, каким неимоверным трудом дается этот праздник, какими усилиями души, какой отчаянной неуверенностью в себе, которая, как я полагаю, должна быть присуща всем уверенным в себе художникам, если они действительно художники.

В 1955 году ее пригласили на роль Лены Воронцовой, звезды цирка, в фильме «Укротительница тигров». Стоит только вспомнить сюжет, чтобы тут же улыбнуться наивности этой милой, обаятельной ленты. Но Люда Касаткина сверкнула, запомнилась и в фильме, не претендующем на долгую жизнь в искусстве. В ней было что-то «любовьорловское», восторженное, мажорное, доброта и надежда светились в глазах молодой женщины, надежда на долгую счастливую жизнь, утро которой и играла Касаткина. Она умеет играть радость бытия. Даже отрицая, она утверждает.

Звездным часом киноактрисы Л. Касаткиной стал фильм «Вызываем огонь на себя» (режиссер-постановщик С. Колосов), фильм, положивший начало столь популярным у нас впоследствии телесериалам, первенец телевизионного многосерийного экрана. Касаткина играла роль Ани Морозовой, прачки в солдатской казарме, руководителя интернационального подполья на Брянщине, человека, существовавшего в реальности, ставшего собирательным образом в исполнении актрисы.

Аня Касаткиной подчеркнуто далека от героизма — так простенько, так бытово ее скромное платье в горошек, ее потрепанная шубка, ее теплый, видавший виды платок. Касаткина любит играть этот «негероизм» своих героинь, эту их будничную игру со смертью. Она любит играть этот «негероизм» своих героинь, чтобы выявить природу советского героизма, его непоказное, неэффектное начало, особое национальное начало русского женского героизма, замешанного еще на судьбах декабристок, на характерах тургеневских женщин.

«Больше всего не хотелось, — говорила Касаткина, — чтобы Аня превратилась для зрителей в существо исключительное. Я искала средства, чтобы подчеркнуть обыкновенность этой светлой обаятельной девушки, воистину будничной героини...» И словно ответ народа зазвучали слова матери реальной Ани Морозовой, написанные актрисе: «Примите мой материнский поклон до земли за Аню. Вы не играли. Вы жили и страдали».

...И когда в фильме «Мать Мария» героиня Касаткиной спасает от смерти молодую женщину из Брянска, кто знает, может быть, она спасает Аню Морозову, ту, что возглавила подполье на Брянщине. Все не так, конечно. Е. Кузьмина-Караваева погибла в самом конце войны, история Ани происходила в первые годы Великой Отечественной. Все не так по жизни. Но искусство, если оно талантливо, сближает времена и меняет биографии. Оно всесильно.

На документальной основе построен и дру-

гой фильм С. Колосова — «Помни имя свое», где центральная роль также сыграна Касаткиной. Она играет узницу Освенцима, разлученную с сыном, нашедшую его многие годы спустя в Польше, где родной для него стала усыновившая его женщина.

Случайно, нет ли — но Касаткина то и дело получает роли, где жизнь ограблена войной, где бедам нет числа, но их надо преодолевать, где сила ли, слабость ли женской души естественно переплавляются в подвиг.

Какая же тема главная для киноактрисы, театральной актрисы, человека Людмилы Касаткиной? Я думаю — тема верности. Она постоянно верна себе, своему делу, выбранной цели, выбранной любви, выстраданным идеалам.

Верность своей alma mater — ГИТИСу, — куда вернулась уже известным мастером, чтобы преподавать, воспитывать новое актерское поколение. Верность своему учителю — выдающемуся советскому режиссеру Алексею Попову, навсегда оставшемуся для Касаткиной неоспоримым авторитетом. Верность театру — Центральному театру Советской Армии, куда она пришла сразу же по окончании института и где осталась навсегда. Касаткина не меняла театра, и когда в нем было праздничнo — во главе его стоял А. Д. Попов, и когда в нем бывало пасмурно — менялись режиссеры, мелькали безрольные пьесы, таял зритель.

Верность искусству, любимой в нем мысли — жизнь прекрасна всегда, даже тогда, когда она драматична. Видеть в ней свет — это значит воспитать себя как социально здорового, советского художника.

Даря Касаткиной программу «Ревизора», спектакля, в котором она играла, А. Д. Попов написал: «На долгий рост».

Так и вышло: у актрисы Касаткиной — долгий рост, как и предвидел ее мудрый учитель. И, надеюсь, мне не раз еще доведется писать о ее новых ролях, вспоминать сыгранные, поражаться цельности, жизнестойкости, открытому оптимизму этой актерской натуры.

Инна Вишневская

«Лева, Леша, Леня...»

Летом 1973 года в Москве наблюдалось довольно редкое для столицы явление. Тринадцать вечеров подряд народу на улицах было заметно меньше, чем всегда. На Патриарших стук домино не нарушал тишину, и лебеди спокойно плыли по гладкой поверхности старого пруда... По телевизору шли «Мгновения весны»...

Многосерийную ленту Юлиана Семенова и Татьяны Лиозновой смотрела вся страна. Феномен успеха картины многократно исследовался кинокритиками. Мне остается только добавить кое-какие детали, кинокритиками не учтенные. Когда исполнитель роли Мюллера Леонид Броневой появлялся на сцене в эпизодической роли отца Дон Жуана в спектакле Театра на Малой Бронной, действие приостанавливалось. Зал разражался единодушными аплодисментами, и нам, партнерам Броневого по мольеровской комедии, ничего не оставалось, как обыгрывать вынужденную остановку в течение действия, чтобы через минуту-другую подхватить и двинуть развитие сюжета далее. Для полноты картины и объективности повествования добавлю, что через пять минут — вновь аплодисменты — уже на уход Броневого в благодарность за мастерство исполнения — стало быть, опять пауза, и лишь затем спектакль входил в свое нормальное русло... Подобное происходило и в «Женитьбе» Гоголя (свидетельствую как партнер Броневого и по этому спектаклю) да и в других спектаклях театра, где он был занят... Происходило в Москве, Ленинграде, Красноярске, Барнауле, всюду, где мы тогда гастролировали...

Такой феноменальный успех — взрыв в жизни артиста. Счастье, когда это случается, пусть даже поздно, как в случае с Л. С. Броневым, которому в то время было уже сорок четыре и который к моменту выхода «Семнадцати мгновений весны» уже был Броневым, сложив-

шимся мастером, прошедшим длинный и нелегкий актерский путь...

Выделим успех Броневого в картине Лиозновой особо. Сколько бы раз с тех пор ни шла эта знаменитая лента, сколько бы разных точек зрения о ней мне ни приходилось слышать, я лично не знаю ни одного, включая коллег и профессионалов, мнения не в пользу Броневого. Этот феноменальный успех Леониду Сергеевичу нужно было пережить (увы, подчас некоторым актерам такое не под силу) — но к нему нужно было и прийти, быть готовым...

Господин Случай решает многое в судьбе артиста. Бывает, что он благоволит к нам один-единственный раз в жизни, дает шанс проявить себя, но для успеха предприятия у актера должны быть накоплены серьезные ресурсы.. У Броневого они были. И потому, когда Господин Случай в лице второго режиссера картины «Семнадцать мгновений весны» позвонил Броневому и принес ему сценарий Юлиана Семенова с предложением сыграть Мюллера, Броневой был г о т о в держать вечный актерский экзамен «пробы на роль», хотя до этого практически не снимался в кино...

В «Мгновениях» есть сцена, которую Броневой играет одним куском. Сцена длится триста полезных метров, десять минут. Если в монтаже есть перебивки, то это уже режиссерские акценты, рассчитанные на наше зрительское восприятие... Играть перед камерой монолог в течение десяти минут — случай в кино редчайший. Из подобных киновпечатлений мне вспоминается, пожалуй, только эпизод в вагоне из фильма А. Германа «Двадцать дней без войны», сыгранный Алексеем Петренко.

То есть теоретически, пока есть пленка в кассете (на бобине ее как раз триста метров), всякий хороший актер сыграть обязан, если такова будет воля режиссера. Но сумеет это сделать редкий актер, а хорошо сыграть триста метров — редчайший...

●

...В 1953 году в Школу-студию МХАТа сразу на третий курс принят Леня Броневой. Автор этих заметок учится курсом младше. Студия МХАТа тех лет — «карликовое» учреждение: студенты всех курсов знают друг друга.

Леонид Броневой

Фото С. Иванова

Броневой приехал учиться в Москву, уже два сезона отработав в Магнитогорском и Оренбургском драмтеатрах. А до этого был Ташкентский ГИТИС, где он получил актерский диплом...

Вообще-то Броневой киевлянин. В его семье были артисты. Бабушка — актриса дореволюционного мюзик-холла, тетя — оперная певица Елена Ландау, исполнявшая партию Чио-Чио-сан в Киеве. За пультом стоял знаменитый дирижер Самосуд. Мальчиком Леня Броневой учился в киевской музыкальной школе при консерватории по классу скрипки у Д. С. Бертье. А перед самой войной двенадцатилетний скрипач Броневой исполнил со школьным оркестром ля-минорный концерт для скрипки Вивальди. Этим оркестром руководил ассистент Бертье педагог музыки А. П. Пелах. Он и сейчас живет в Киеве. Когда Броневой его навещает, старый педагог предлагает ему взять скрипку и вспомнить созвучия Вивальди...

Но скрипачом Броневой не стал. Война. Эвакуация. Чимкент. Мальчиком он работает на заводе; помогает делать куклы в Чимкентском кукольном театре и даже, научившись печатать на машинке, служит секретарем-машинисткой у председателя горисполкома. Среднюю школу Броневой заканчивает экстерном, сдав за 7-й, 8-й, 9-й и 10-й классы сразу. После войны поступает в Ташкентский ГИТИС на актерский факультет... И потом уже Магнитогорск, Оренбург. Роли, среди которых юный Володя Ульянов в пьесе И. Попова «Семья»...

Но Броневой рвется в Москву, во МХАТ... Он пишет письмо своему любимому по кино актеру МХАТа А. Н. Грибову. Поступок! Грибов ему отвечает: «Нужно учиться». Стиль старого МХАТа! Броневой в проезде Художественного театра подходит к прославленному мастеру у служебного входа. Мастер приглашает провинциального актера к себе домой. Актер читает ему отрывок из «Тараса Бульбы». Грибов звонит П. В. Массальскому, В. З. Радомысленскому, В. О. Топоркову, и те за несколько дней до начала учебного года (дело происходит в августе 53-го) специально приезжают из-за города в Москву, и Броневой после прослушивания, зачисляется на третий курс, где педагогами А. М. Карев, Н. П. Дорохин, Е. М. Морис, И. М. Раевский. Соученики Броневого — Галина Волчек, Игорь Кваша, Светлана Мизери, Ирина Скобцева, Анатолий Кузнецов.

Я помню его отличные студенческие работы: Чебутыкин в «Трех сестрах», слуга Эрнандо в «Хитроумной влюбленной».

Студент Леня Броневой... Что осталось в памяти? Острослов... Парнем не назовешь, даже теперь, тридцать лет спустя, хотя тогда ему было двадцать пять... Он казался старше своих лет. Во-первых, потому, что так же, как и мой сокурсник Женя Евстигнеев, начал обучение в студии не с азов, а уже имея опыт в театре. Во-вторых, к Лене слово парень как-то не подходило... К Табакову, Басилашвили, Дурову, даже Урбанскому подходило, легко приложится и сейчас в воспоминаниях о студенческих временах... К Броневому — нет. Леша Броневой, Броневик, Броня, которая «крепка, и танки наши быстры...» Как угодно, но только не «свой парень», и уж никак не «в доску»... На Леониде Сергеевиче уже тогда была печать некой солидности. Говорю это не в упрек — такова индивидуальность... Хотя, конечно же, и он бывал мальчишкой, как и все... Живой, остроумный, садился за рояль, напевал... Любил, это осталось и теперь, смешить окружающих. Побаивался он тогда, впрочем, как и все студенты, только одного человека — строгого и шумного педагога А. М. Карева. На курсе Броневого звали Леша. Именно Леша, а не Леня. Никто не знал — Алексей или Леонид. Однажды А. М. Карев, разбирая отрывок, загремел на Броневого: «Вы поняли, как надо играть этот кусок, Лева?! Вас ведь зовут Лева?!» «Лева, Леша, Леня», — с готовностью, без паузы ответил Броневой...

Леве, Леше, Лене Броневому, приехавшему в Москву из провинциального театра, после получения столичного диплома предстояло опять вернуться на круги своя... Он показывался в ЦТСА А. Д. Попову, в Театре имени Маяковского Н. П. Охлопкову, но так случилось, что семь лет работал далеко от Москвы: в Грозном, в Театре имени Лермонтова; в Иркутском драмтеатре, теперь имени Охлопкова; в Воронеже в Театре имени А. Кольцова... На провинциальной сцене молодой актер играет в среднем пять ролей в сезон... За десять лет, если добавить сюда Магнитогорск и Оренбург, что Броневой отдал сцене, он сыграл, стало быть, минимум пятьдесят ролей! И среди них — роль В. И. Ленина в «Третьей патетической», роль Сорина в чеховской «Чайке» на воронежской сцене, где играли прославленные актеры Папов и Чернов... Но «битому неймется», и в 1962 году Броневой второй раз штурмует Москву... Он находит своих соучеников по студии МХАТа Людмилу Иванову, Игоря Квашу, Галину Соколову и пробует показываться...

Сначала в молодом «Современнике». Не принят: «В творчестве нет личной темы» — таково резюме. Еще один показ — на сей раз в Московском театре имени Пушкина — Б. И. Равенских берет на договор. Броневой даже играет в комедии «Свиные хвостики», но через три месяца театр уезжает на гастроли, куда «договорника» Броневого не берут, и снова по-

каз — у Охлопкова. Партнеров нет. Играет один сразу три роли из «Третьей патетической». Н. П. Охлопков говорит, что в таком виде из показа сделать выводы нельзя...

И уже последний (уф!) показ, теперь с товарищами по студии, теми же Квашой, Ивановой, Соколовой, в Театре на Малой Бронной у тогдашнего его руководителя Андрея Александровича Гончарова. Затем еще один — оказывается, предыдущий был предпоследним — окончательный показ худсовету театра, и вот с 1962 года в течение двадцати одного года Броневой — ведущий актер этого столичного театра, который после выхода «Мгновений» и потока писем Броневому — Мюллеру мы шутя называли театром на Малой Броневой...

Я вспоминаю нового Броневого в спектакле А. В. Эфроса «Ромео и Джульетта» в роли отца Джульетты — Капулетти... Это был заметный успех, о котором много говорили, писали. Роль Капулетти, во всяком случае на отечественной сцене, никогда не приносила успеха актеру, ее исполнявшему... Ценители спектакля Эфроса, вслед за исполнительницей главной роли, О. Яковлевой, называли Броневого — Капулетти... Значит ли это, что Эфрос «сделал» Броневого? По-моему, нет. Он его проявил. А Броневой споспешествовал успеху спектакля, успеху Эфроса. На мой взгляд, это был результат встречного движения актера и режиссера... Как на следующем витке результатом такого же процесса стал успех Броневого у Лиозновой...

Моя встреча с Броневым в совместной работе, когда я был режиссером, а он актером, произошла сравнительно недавно, в 1981 году, а затем мы практически не расставались два года. Телефильм «Покровские ворота» (Броневой — Велюров), «Попечители» — телеспектакль по пьесе А. Н. Островского «Последняя жертва» (Броневой — Салай Салтаныч), и снова телефильм «Если верить Лопотухину» (Броневой — директор школы Юрий Леонидович)... Три разные роли в трех разных комедиях трех разных авторов, фильмах, которые вряд ли бы состоялись, если бы не талант Броневого, его музыкальный слух, чувство ритма, виртуозное владение речью, ее темпами и тонами, моментальность переходов от смешного к лирическому...

Как мы работали? Легко, весело, увлеченно... Каждый раз, приступая к работе, я знакомил Леонида Сергеевича с подробнейшей экспозицией будущего фильма, мы условливались о трактовке роли, о ее смысле, движении, красках... Броневой предельно внимательно слушал, иногда даже что-то записывал... Обычно на это уходил один день работы. Затем следовали звонки по телефону с бесконечными предложениями...

Известно, что есть два типа актеров: одни утверждают, что все надо играть от себя, полагаясь на богатство своей натуры (Жан Габен, Ефим Копелян, Георгий Жженов), кредо других — нести свою тему через иные характеры, резко отличающиеся друг от друга (Михаил Чехов, Витторио Гассман, Иннокентий Смоктуновский)... Не желая вдаваться в нюансы споров о том, какой путь продуктивней, скажем — оба. Все в конечном счете зависит от масштаба личности и свойств ее дарования... Мне близок характер дарования артиста Леонида Броневого, его способность к перевоплощению.

Играя Салая Салтаныча в «Попечителях», в телеспектакле, который снимался по законам телефильма, в кратчайшие сроки (1 месяц и 5 дней), Броневой создал образ ростовщика в красной феске ходом сугубо характерным, что, однако, не помешало актеру выразить страшную суть вечного дельца, для которого все средства хороши: «Нажил деньги — человек. Прожил деньги — дрянь... Кто бросал деньги, убить его скорей!»

Иногда употребляют термин «отрицательное обаяние», подразумевая, что ему противостоит «обаяние положительное»... Пример Броневого доказывает всю абсурдность постановки вопроса таким образом. Природа дает (или не дает) актеру обаяние. Вот и все. Когда Леонид Сергеевич сыграл Велюрова, я слышал фразу: «Наконец Броневой задушил в себе Мюллера». Да Мюллер в нем и не сидел! Актер из какой-то черты своего характера (а в каждом из нас намешано предостаточно!) создает лишь зерно образа, а затем обогащает образ дру-

гими, порой совсем и не свойственными лично его натуре проявлениями. Так рождается сплав, пропущенный через горнило твоей печи, эта печь — актерский труд, труд души и ума. Профессия.

Броневой — профессионал. Не обладая высоким профессионализмом, он не смог бы за полтора года сыграть подряд три разные роли, а ведь он еще играл в театре, записывался на радио, гастролировал, концертировал и... болел. Увы, Леве, Леше, Лене сегодня не двадцать пять... Однако ни я, ни съемочная группа никогда этого не чувствовали. Он пел, танцевал, падал спиной в бассейн (этот кадр, к сожалению, выпал при монтаже), старался что есть сил выдерживать наши ритмы и темпы...

Кажется, только один раз мы жестоко поссорились. Произошло это на съемках труднейшей сцены в нашей последней картине «Если верить Лопотухину». Сцена эта бенефисная для Броневого — Юрия Леонидовича и сантехника дяди Коли, роль которого исполнял замечательный артист Бронислав Брондуков. Сцена, в которой Лопотухин (Гриша Евсеев) приводит на «ковер» к директору школы вместо отца дядю Колю, одна из самых важных в картине. А условия съемок были поистине адовыми: в режиссерском сценарии длительность сцены выражалась цифрой 600 полезных метров. Иными словами, три исполнителя должны были в течение двадцати минут держать площадку, сохраняя напряжение, оправдывая гротескные повороты сюжета... И все это сплошной диалог, вернее, почти монолог Броневого!

Тут-то и родилась идея: сыграть все на шесть минут короче, то есть быстрее, то есть темпераментнее, то есть острее. Гротеск, умноженный на гротеск! И вот усталость и нервы привели к громкому скандалу на съемочной площадке. Хлопанье дверьми, взаимные обиды — все то, что обычно происходит в подобных случаях, когда режиссер и актер клянутся, что уже больше никогда не станут работать вместе, что не знают, как и эту работу дотянуть до конца, что вообще жалеют, что когда-то познакомились в юности!

В результате Броневой сыграл эту сцену короче на с е м ь минут, не упустив ни одного нюанса... Картина «Если верить Лопотухину» закончена. Как ее примет зритель, мы с Броневым еще не знаем. Но каждый наш телефонный разговор неизменно заканчивается фразой: «Ты уже придумал, что будешь ставить дальше?» Я отвечаю Броневому, что думаю и, конечно же, само собой разумеется, что в обдумывание этих так называемых творческих планов включается мысль об артисте Броневом...

...Трудный жизненный путь большого артиста Леонида Броневого лишний раз подтверждает лично для меня бесспорную мысль о том, что «под лежачий камень вода не течет» и что «терпение и труд все перетрут»... Что если «не чума и война, не глад и болезнь», то истинный актерский талант всегда реализуется, короче говоря, что «спасение утопающих — дело рук самих утопающих»...

Михаил Козаков

Сергей Юткевич

Закрома памяти

Уравнение человеческого счастья было решено и найдено только тогда, когда поняли, что оно вьется слабым хмелем около ствола мирового.

Велимир Хлебников

Ален Рене начал свой кинематографический путь короткометражным фильмом «Ван Гог», который не был посвящен пересказу биографии художника, а умело вводил в мир его образов, в поэтику его яростного творчества.

Не случайно притяжение Алена Рене именно к Ван Гогу, живописцу, верившему в то, что силой своей кисти он может передать и пылающее солнце, и мерцание звезд, и судьбу человека, к художнику, с одинаковой страстностью писавшему и распятие, и соломенный стул, этому одержимому, который способен был засесть за автопортрет через несколько минут после того, как он сам отсек себе бритвой ухо.

Не менее закономерной была после «Ван Гога» встреча режиссера со знаменитой «Гернikой». Общеизвестно, что именно это полотно стало поворотным пунктом в творческой биографии Пикассо. Испанец, долгие годы проживший во Франции, в час трагических испытаний, выпавших на долю его родины, вторично обрел ее, почувствовал с ней кровную связь.

Велика заслуга Алена Рене, который сумел разгадать сложный шифр метафорического мышления художника, вскрыть подлинно человеческое содержание картины, осветить ее антифашистскую направленность и установить органическую связь «Герники» со всем творческим путем Пикассо.

Первая удивительная находка режиссера заключалась в том, что он разглядел в фигурках странствующих комедиантов, прачек и нищих на полотнах «голубого» и «розового» периодов обездоленный, но гордый народ Испании — ту Гернику, на которую вскоре обрушился испепеляющий огонь фашистских бомб.

Все эти персонажи, характерные для раннего Пикассо, с головами, ушедшими в плечи, как бы согбенными под тяжестью жизни, с большими узловатыми руками, с неожиданной грацией жеста, с миндалевидным разрезом глаз, — все эти труженики и бродяги, живущие на выжженной солнцем каменистой земле, встают перед нами как звенья новой фрески, созданной уже не только самим живописцем, а и кинохудожником, воссоединившим их здесь на экране в единый образ испанского народа.

А когда замолкает магический голос Марии Казарес, только что прочитавшей за кадром строки поэмы Элюара, возникает зловещий гул самолетов, гул войны, гул смерти... Этот неожиданный контрапункт звука и изображения, контраст тревожно ревущих сирен воздушной тревоги, нарастающего звука моторов и мирных полотен Пикассо производит потрясающее впечатление.

Натуралистические звуки в таком контексте становятся символическим образом фашизма, распростершего свои черные крылья над беззащитным населением не только Герники, но и Лидице, не только Аддис-Абебы или Ковентри, но и всех городов Европы, изуродованных варварскими налетами фашистских бандитов.

А персонажи ранних полотен Пикассо осветились как бы новым светом, свидетельствуя о прозорливости художника, сумевшего, может быть, инстинктивно, обобщить трагические образы того народа, который первым в Европе подвергся удару нацистских убийц.

Далее Ален Рене еще смелее использует этот прием зрительно-звукового контрапункта. Нарастает гул самолетов... Вот они уже как бы над вашей головой... Режиссер выхватывает лу-

Окончание. Начало см.: «ИК», 1983, № 7.

чом света деталь картины — электрическую лампочку в виде глаза. Он заставляет ее тревожно то вспыхивать, то потухать...

Так колеблется свет в городе, подвергаемом бомбежке, и нам неожиданно раскрывается сила знака, к которому прибегает живописец, объединивший глаз человека и свет лампы.

Затем вы слышите щемящий, нарастающий свист падающей бомбы... Экран погружается в темноту, и крупные планы тех искаженных лошадиных морд, которые, может быть, повергли вас в изумление, когда вы рассматривали полотно в выставочном зале, здесь воспринимаются как вопль отчаяния, как звериный крик, выражающий хаос разрушения и смерть.

Видениями современного апокалипсиса возникают на экране судорожно воздетые к небу руки, лица, искаженные болью и страхом. Эта серия молниеносно вспыхивающих крупных планов в сочетании с разрывами бомб и гулом самолетов в поэтически образной форме воплощает всю трагедию Испании.

Вот один из редчайших примеров в истории культуры, когда природа одного искусства тесно сплелась с языком другого, когда именно кинематограф смог не только полно раскрыть произведение живописи, но и дополнить, обогатить и осветить его по-новому. Мне сейчас уже трудно оторвать картину Пикассо от фильма. Так неразрывно слились они в моем восприятии, что каждый раз, глядя на репродукцию, я вспоминаю монтажный и звуковой ряд фильма... Она теперь не только смотрится, но и «звучит» для меня.

Кинематографист монтирует не пленку, а мысли и чувства зрителя, и каждый монтажный стык двух отрезков целлулоида может стать драматическим столкновением двух понятий, из которых рождается новое. Благодаря применению этих монтажных законов, разработанных советскими мастерами, в маленьком экспериментальном фильме «Герника» заключено больше подлинной кинематографичности, чем в прославленных «боевиках», стоивших миллионы франков или долларов.

И когда Ален Рене в заключительной монтажной фразе своего фильма — в длинной и медленной панораме — использует на сей раз не полотна Пикассо, а его скульптуры, и перед вами на экране предстают изуродованные, изломанные фигуры, как жертвы только что происшедшей трагедии, вы понимаете, что деформация, к которой часто прибегал художник, не «прихоть гения, желающего остаться непонятным», а истинное восприятие этого исковерканного, искаженного мира, где все человеческие уродства вызваны глубочайшими контрастами социальной несправедливости.

И вы испытываете облегчение, когда заканчивается эта томительная панорама и аппарат в финальном кадре приближается к статуе «Человек с ягненком», к этому бронзовому памятнику покоя и мира, который водружен на солнечной площади Валлориса, маленького городка на юге Франции, где находилась керамическая мастерская Пикассо.

Следующий фильм Рене, сделанный им в сотрудничестве с Крисом Маркером — «Статуи тоже умирают», — постигла печальная судьба. Десятки лет находился он под цензурным запретом, несмотря на то, что ему была присуждена премия имени Виго.

За что же ополчилась буржуазная цензура на этот короткий фильм, посвященный, казалось, столь невинной теме, как эволюция негритянского искусства Африки? Оказывается, за то, что авторы наглядно показали, как деградирует национальная культура под гнетом империалистической экспансии.

Но цензурный запрет не обескуражил Алена Рене, и для своего очередного фильма он выбрал еще более острую социальную тему.

С помощью Объединения бывших узников фашистских концентрационных лагерей и других общественных антивоенных организаций он собрал все кино- и фотодокументы, относящиеся к периоду фашистского террора, и использовал их в фильме «Ночь и туман». Но он не только объединил разрозненные документы о прошлом, а совершил поездку по этим страшным местам и запечатлел их на цветной пленке.

Такими они и предстают перед нами на экране: с безмятежным голубым небом, не задымленным трубами крематориев и газовых камер, с пестротой полевых цветов и свежей зеленью

травы, проросшей за эти годы меж бетонных казематов, с розоватой, невинной на первый взгляд окраской казарменных построек, за стенами которых были погублены миллионы человеческих жизней.

Как новый Вергилий, ведет нас автор фильма по современным кругам нацистского ада. В то время как на экране проходят перед нами залитые солнечным светом кадры, за экраном звучит голос, полный сдержанного гнева, рассказывающий о тех человеческих трагедиях, которые происходили за сплетениями колючей проволоки.

Именно такое сочетание кадров, снятых сейчас, с чудовищными фактами и цифрами, вдруг как бы заселяющими вновь эти места тенями замученных людей, взывающих к нам, живым, к нашей совести, к нашей памяти, к нашему чувству ответственности перед ними, превращает фильм «Ночь и туман» в кинематографическую поэму и в то же время в документ, исполненный гнева, страсти и боли.

В кульминационных пунктах автор дает то серию увеличенных фотоснимков, показывающих, во что превратились люди, чудом выжившие в застенках, то полуистлевшие контратипированные хроникальные кадры инспекционного визита Гиммлера в концлагерь, то почти апокалиптическое видение бульдозера, сгребающего своим гигантским железным ковшом месиво из бесчисленных трупов...

На всю жизнь врезается в память длинная неторопливая панорама над облитыми застывшей известью дырами барака, превращенного в уборную. Это было единственное место, где люди-полускелеты могли хоть как-то общаться между собой, и становилось ясно, что они сохранили человеческое достоинство, восстанавливали нити товарищеского доверия, что не угасали последние искры надежды...

А когда вместе с киноаппаратом вы поднимаете глаза и видите потолок газовой камеры, исцарапанный ногтями задушенных здесь жертв, когда знакомитесь с примитивной, но обстоятельной механикой печей, в которых заживо сжигали узников, когда видите склады, наполненные горами человеческих волос, а на столах уютного жилья эсэсовских палачей сувениры и абажуры из человеческой кожи — вы судорожно сжимаете ручки кресла в зрительном зале, пот выступает у вас на лбу, ярость закипает в вашем сердце...

Мне довелось посмотреть впервые «Ночь и туман» в салонной атмосфере очередного международного кинофестиваля, этой ярмарки бизнеса и светских развлечений, откуда фильм был официально изгнан по протесту западногерманской делегации.

Однако днем, вне программы, он все же был показан. Фешенебельный зал Дворца фестиваля в Канне заполнила все та же космополитическая публика, в большинстве своем привыкшая интересоваться туалетами и драгоценностями кинозвезд. На сей раз зал притих, потрясенный жестокой правдой этого маленького кинематографического шедевра.

В полном молчании вышли участники непривычного для фестиваля сеанса на залитую солнцем набережную Круазетт, заполненную, как всегда, пестрой толпой: девицами в «бикини» и темных очках, коммерсантами в фланелевых спортивных рубашках, торопливыми журналистами и скучающими, равнодушными туристами, съехавшимися сюда, чтобы поглазеть на знаменитостей кино.

Я подошел к автору фильма. Он оказался совсем молодым, походил на студента старшего курса колледжа. У меня не нашлось слов для привычного комплимента своему кинематографическому коллеге. В долгом дружеском рукопожатии мне захотелось передать ему все то, что заставил пережить его фильм. И, кажется, посмотрев друг другу в глаза, мы поняли без слов, что связывало нас в эту минуту.

Свой следующий фильм, снятый в 1956 году, Ален Рене посвятил Французской национальной библиотеке, озаглавив его «Вся память мира». Он раскрывал перед зрителем, что происходит в недрах прославленного и богатейшего книгохранилища с момента, когда посетитель передает заполненный им бланк-требование на книгу, и до того, как книга попадает на его стол.

Виртуозно снятый длинными панорамами (ставшими теперь отличительной чертой киностилистики Алена Рене), фильм умело вводит

нас в атмосферу пантеона человеческого разума и демонстрирует сложную и достойную уважения механику рационального и бережного хранения книги — «памяти мира».

Но даже и этот короткометражный фильм, столь нейтральный по своей тематике и благородный по задаче, при первой демонстрации был освистан фешенебельной публикой одного из роскошных кинотеатров Елисейских полей, собравшейся на премьеру очередного коммерческого боевика, — на сей раз, по случайному совпадению, это была экранизация романа Эмиля Золя «Накипь».

Ален Рене был освистан этой современной накипью, толпой снобов, не пожелавших тратить время на столь «скучный» материал и не простивших художнику дерзость его предыдущих работ, так открыто бросавших вызов их вкусам и реакционным политическим симпатиям.

В 1959 году Ален Рене ставит по сценарию Маргерит Дюра свой первый полнометражный фильм «Хиросима, моя любовь» и сразу завоевывает одно из самых значительных мест, пожалуй, не только во французском, но и в мировом кино. И не только благодаря изощренному мастерству монтажа и пластики фильма, но и, прежде всего, по причине обращения вновь к памяти о событиях, потрясших все человечество.

Внезапно вспыхнувшая и безысходная любовь японца и француженки в сложном контрапункте воспоминаний перерастает в драму современных Ромео и Джульетты, между которыми возникают не преграды семейных неурядиц или вражда кланов, а трагедия одного народа, пережившего атомную катастрофу, и другого, познавшего унижения фашистской оккупации.

Здесь память, как и рок в античной трагедии, как возмездие, разрушает судьбы людей, посмевших противопоставить свои чувства безжалостному ходу Истории.

Эта тема обреченности и покорности сужает идейный кругозор мастера, и он закономерно приходит к фильму «В прошлом году в Мариенбаде», где целиком торжествует идея автора сценария, лидера «нового романа» Роббе-Грийе о непознаваемости и безысходности окружающего нас мира.

Действие (если можно так назвать сознательно бездейственное поведение персонажей) происходит (если можно так охарактеризовать отсутствие каких-либо событий) в фантасмагорическом замке-отеле, где мужчины и женщины в бальных туалетах уравнены в своей статике с античными статуями прилегающего парка, где ровно подстриженные кусты не дают тени, ибо все вместе — фантомы, призраки, у которых одна задача — воплотить или, вернее, вспомнить не реальное бытие, а некое, может быть, и никогда не существовавшее прошлое.

Это уже не просто память, а ее судороги, конвульсии, вспышки, чередующиеся с нарочито замедленными тревеллингами — проездами аппарата на сей раз не между книжных полок Национальной библиотеки, а мимо застывших, как восковые фигуры музея Гревен, марионеточных персонажей без прошлого и без будущего.

«Вся память мира» — так назвал свой короткий фильм Ален Рене. «Мир, потерявший память» — так можно окрестить «В прошлом году в Мариенбаде».

Фильм был показан мне самим режиссером в рабочем просмотровом зале, и потом, за дружеским ужином в бистро на углу, я, естественно, задал вопрос, что побудило его снять именно такой фильм. Ответ Рене поразил меня: он сослался лишь на одно желание — во что бы то ни стало опередить кинематографистов, чувствующих вхождение в моду принципов «нового романа», построенного на субъективной и в то же время равнодушной описательности, на немотивированной ассоциативности, на внелогической метафоричности, держащейся только на иррациональных скрепах. О том, что «новый роман» к тому же воинственно асоциален, Рене не упомянул, его интересовали лишь формальные новации в применении к кинематографу.

Когда я, пробуя спасти беседу и оправдать хотя бы для себя столь прямолинейное устремление художника, попытался найти в фильме тему человеческой некоммуникабельно-

сти, звучащую, к примеру, в некоторых современных зарубежных трактовках пьес Чехова, Ален Рене неохотно признался, что где-то у истоков замысла возникало нечто схожее, и даже больше: во время монтажа он попытался ввести в этот застывший мир движение времени — с известиями о сегодняшних событиях дня должно было изредка врываться радио, но почувствовал неорганичность этих попыток и предпочел целиком остаться в заранее заданном герметическом вакууме...

Тревожный симптом потери связи такого одаренного художника с жизнью (кстати, с особым восторгом отмеченный всеми сторонниками «неангажированного» и внесоциального кино), по счастью, лишь частично подтвердился в следующем фильме Рене «Мюриэль».

Здесь в сложную семейную и любовную психологическую драму все же врывалась память, теперь как укор или даже больше — как незаживающая рана... Воспоминания о Мюриэль — не показанной на экране, но тем не менее реальной жертве алжирской «грязной войны», трагически переживаемой тогда Францией, не покидало сознание героя, будоражило совесть, пронизывало его судьбу.

В фильме «Война окончена» по сценарию Хорхе Семпруна (покинувшего испанскую компартию и находившегося в оппозиции к ее руководству) память революционера-эмигранта о поражении и его горечь уже были только тяжелой ношей, отравляли напоминанием о долге и не оставляли никакой надежды на победу.

Попытка Алена Рене бежать в «чистую» фантастику в картине «Люблю тебя, люблю», где сценарный «механизм памяти» работал на холостом ходу, привел режиссера к границам самопародии.

Лишь в унизительном положении, в котором неизбежно оказывается режиссер в капиталистическом мире после коммерческого провала своей очередной работы, можно искать объяснение полной сдачи позиций режиссером в следующем его фильме «Ставиский». Тут ужс совсем не о чем было вспоминать, кроме позорной авантюры 1934 года, которую следовало бы решать в жанре разоблачающего политического памфлета о коррупции власти, но на это не хватило ни сил у художника, ни желания у продюсеров, финансировавших постановку.

Затем начались годы вынужденного молчания, метаний режиссера в поисках темы, а главное — денежных средств. Уважение к неоспоримому таланту Алена Рене и даже его согласие на хотя бы временный компромисс с требованиями проката не раскрыли кошельков толстосумов, жаждущих иных — эротических или «катастрофических» — сенсаций, приносящих немедленный доход. Одновременно с Рене были обречены на нескончаемые простои такие мастера, как Жак Деми, Робер Брессон, Рене Клеман, Клод Отан-Лара, Жорж Франжю, Александр Астрюк....

Наконец Ален Рене находит деньги для экранизации романа английского «авангардистского» писателя Дэвида Мерсера «Провидение» при условии, что фильм будет снят на английском языке, а в главной роли выступит прославленный британский мастер Джон Гилгуд.

Первая часть ленты — это «поток сознания», точнее, бессознания старика-писателя, глушащего голос памяти алкоголем, ночной бред, в котором деформируются близкие люди, становящиеся то врагами, то друзьями, и поэтому на экране возникают, а затем тают, рассыпаются воображаемые семейные конфликты...

Ален Рене частично осуществляет то, на что не решился в «Мариенбаде»: он все же пробует пронизать болезненные видения писателя не только страхом надвигающейся смерти, но и ужасом перед злодеяниями сегодняшнего фашизма. Мелькают кадры обагренного кровью чилийского стадиона, где палачи Пиночета, усвоившие опыт нацистских садистов Бухенвальда и Освенцима, калечили певца-поэта и истребляли антифашистов и демократов... Но, увы, следует признать, что сделано это робко, я бы сказал, с опаской, столь не свойственной прежнему

Рене, бесстрашному автору «Герники», «Ночи и тумана», «Хиросимы...»

Признаюсь, не силой, а бессилием повеяло на меня с экрана, когда «аттракционом» ввел режиссер натуралистические хроникальные кадры вскрытия трупа.

«Гран-гиньоль» плохого вкуса, вынужденная дань патологическим эффектам модной серии «фильмов ужасов» — этого раньше никогда не позволял себе французский мастер.

Не украшает фильм «Провидение» и его последняя треть — этакий полуироничеcкий «хэппи-энд», где рассеиваются все ночные кошмары и традиционный семейный ленч на солнечной лужайке расставляет всех на свои обыденные места.

Внимательный читатель, надеюсь, обратил внимание на то, что я не анализирую подробно эстетическую ткань ленты и тем самым якобы разрушаю единство ее формы и содержания. Нет, столь «преступные» замыслы не входят в намерения автора, и он еще раз готов воздать должное искренности и таланту большого художника. Но хочу еще раз напомнить, что пытаюсь я рассмотреть не столько р е з у л ь т а т — г о т о в ы й ф и л ь м, сколько проникнуть в д и н а м и к у режиссерского замысла, который считаю, как убедился терпеливый читатель, основным и решающим компонентом малоисследованной поэтики режиссуры.

Поэтому и не покидает меня убеждение в том, что от фильма к фильму теряет свою силу столь завидное — и я даже назвал бы его магическим — дарование Алена Рене, как только ослабевают питающие его земные соки.

И окончательным свидетельством этой драматической эволюции служит последняя работа режиссера — фильм «Мой американский дядюшка, или Сомнамбулы», тоже поднятый на щит всеми подлинными и мнимыми зарубежными почитателями мастера, а меня, признаюсь, огорчивший до глубины души.

Давней мечтой Алена Рене была экранизация серии похождений Гарри Диксона, «американского Шерлока Холмса», сочиненной Жаном Реем (выходившей выпусками в издательстве «Марабу»), и это меня не удивляло, ибо я не вижу никакой злокозненности в этом увлечении, так же, как в увлечении многих (и мной в том числе) романом Марселя Алена и Пьера Сувестра «Фантомас». Однако горькой оказалась встреча с попыткой не откровенно развлекательного фильма, а «философского», причем вынужден поставить это определение в кавычки. Фильм стал если не иллюстрацией, то, как выразился сам режиссер, «катализатором» интерпретации поведения человека, выдвинутой известным ученым Анри Лабори.

Но прежде чем перейти к ее изложению, надо сразу рассеять вызываемое названием фильма недоумение: ведь в нем нет никакого дядюшки, тем более из Америки. Сценарист Жан Грюо воспользовался этим выражением как обозначением мещанской мечты о благополучии, о нежданном-негаданном счастье — получении наследства от богатого заокеанского родственника.

Сам Ален Рене говорил о фильме так: «...это миф о счастье — надежда, что вдруг «завтра станет лучше»: завтра я приведу в порядок свою библиотеку, завтра сменится правительство и введет новые, более справедливые законы; «дядюшка» — это ожидание чего-то, что разрешит все наши проблемы. Миф этот, к сожалению, чисто европейский, ведь у американцев нет своего «французского дядюшки», потому что они более активны и прагматичны, а европейцы слишком пассивны и заражены различными «идеологиями» [1].

Попробуем отнестись к этой формулировке режиссера с той же очевидной (хотя и грустной) иронией, которая ему самому свойственна. Но с гораздо большим и на сей раз обоснованным сомнением читаем полное название фильма: «Мой американский дядюшка, или С о м н а м б у л ы» (разрядка моя. — *С. Ю.*).

Здесь невольно возникает перекличка с сомнамбулическими обитателями Мариенбада, она вселяет тревожные ожидания, к сожалению, сбывающиеся... На первый взгляд, мы

---

[1] «L'Avant-scéne. Cinéma», 1981, N 263.

имеем дело с историей (и даже с оттенком мелодрамы) трех вполне реальных персонажей, нарочито выбранных из разных социальных прослоек. Интеллектуал Жан, неудачник, мечущийся между двумя женщинами, мечтающий о карьере министра, а в результате уволенный со службы на радио и остающийся автором неоконченной книги. Рене, выходец из деревни, становится благодаря природной смекалке техническим руководителем текстильной фирмы, политикой не занимается, активно верующий католик; из-за неумения приспособиться к новым условиям рыночной конкуренции в области моды понижен в должности, пытается покончить жизнь самоубийством. Жанна, дочь рабочего, сначала партийная активистка, затем малоодаренная актриса-любительница (играет главную роль в спектакле «Фрекен Юлия» по Стриндбергу), неудачно влюбляется в интеллектуала Жана и благодаря связи с ним попадает в рекламные телефильмы, а затем становится сотрудницей по коммерческому дизайну в той самой текстильной фирме, откуда изгоняют Рене.

Ее соперница Арлетт, законная супруга Жана, путем шантажа (прикидывается смертельно больной) возвращает заблудшего мужа к постылому, но зато респектабельному семейному очагу.

В целом — эти три сюжета (сравнительно правдоподобные, однако не очень оригинальные) о малоудачливых людях, верящих, каждый по-своему, в «американского дядюшку», а в результате терпящих крах.

Но, конечно, не нарочитая банальность историй, где персонажи выбраны заранее расчетливо, чтобы представить некий пусть неглубокий, но все же срез современного французского общества, пленила режиссера. Пленила возможность нового формального эксперимента, которая в свое время с той же силой завела художника в кулуары «Мариенбада».

Свою неизменную симпатию к эстетике сюрреализма (хотя и не в канонических его проявлениях) Ален Рене никогда не скрывал: еще в интервью 1969 года он декларировал, что фильм должен быть верен идеям лидера сюрреализма Андре Бретона о некоторых формах «автоматического письма» [2].

В «Моем американском дядюшке» эта тенденция проявилась в полной мере. Однако должен оговорить, что отнюдь не считаю столь криминально-еретическими и, соответственно, наказуемыми поиски художника в области столкновения прозаизмов и фантастики, смешного и трагического, документального и нафантазированного, и сам грешен, исповедуя методологию «коллажа» как одной из действенных возможностей современного искусства.

Думаю также, что в творчестве таких выдающихся поэтов и художников, как Аполлинер, Арагон, Элюар, Превер, Пикассо, Миро, Бунюэль, Незвал, Неруда, Гросс, Тцара, — в эпоху, когда рождался журнал «Сюрреализм на службе революции», некоторые элементы сюрреалистской поэтики, по-разному для каждого, сыграли свою позитивную роль; но позже, когда Бретон и Сальвадор Дали встали на открыто антикоммунистические позиции, все «движение», никогда, впрочем, не отличавшееся единством, резко раскололось. Вновь вспыхнувшие после войны идеи «автоматического письма» и вообще главенства подсознания в творчестве приобрели воинствующее, открыто реакционное содержание.

И еще одно личное наблюдение: сюрреализм, провозгласивший доминанту «бессознательности», «алогизма» и «сновидений», на практике оказался самым расчетливым и доходным предприятием.

Сам «вождь» Сальвадор Дали с целой свитой эпигонов возглавил в США когорту модных дизайнеров, хорошо оплачиваемых коммерческими фирмами, но что гораздо интереснее — возникла удивительная диспропорция эстетического порядка: применение привычной, чисто натуралистической, гладко «зализанной», подражательно-фотографической живописной техники к воспроизведению на полотнах «метафизических видений» и «иррациональных фантазмов».

Бизнес, спекуляция на моде, хорошо суб-

---

[2] «L'Avant-scéne. Cinéma», 1969, N 91.

сидируемое внедрение расхожих штампов сюрреализма в различные виды «масс-медиа» — вот во что выродилась сегодняшняя или, вернее, уже вчерашняя «сверхреальность».

Тем более обидно, что эта мутная волна на сей раз захлестнула и такого одаренного мастера, как Ален Рене. Стремления сделать прежде всего что-нибудь «пооригинальнее» не скрывает сам режиссер: «Я могу согласиться с тем, что еще раз хочу предстать в облике мальчика, забавляющегося игрой в кубики, нагромождая их один на другой...

...Я всегда надеюсь, когда снимаю фильм, о чем бы он ни был, что, склеивая один кадр с другим, один эпизод с другим, сопоставляя одну среду с другой, одну быстроту с другой, — приду в результате к странной сумме слагаемых, которая будет похожа на формулу: один плюс один — равняется трем»[3].

Здесь режиссер прав: в искусстве нет ничего бесплоднее, чем доказывать, что дважды два — четыре, но, может быть, и игра в кубики — не главное его назначение?

Чувствуя это, Ален Рене усложняет правила игры, прибегая, помимо кубиков, к самым разнообразным «аттракционам». Ему, конечно, недостаточно раскладывать ставший уже привычным «пасьянс времени», хотя он и на сей раз перемежает настоящее с прошедшим, возвращается к детству героев в конце фильма, монтирует их поступки не по логике, а по эмоциональным акцентам, вводит стоп-кадры и статичные натюрморты, словом, усложняет киносинтаксис, что он неоднократно проделывал и в предыдущих лентах.

Всего этого на сей раз показалось мало, и он использовал также «коллаж», но по-своему. Вместо уже примелькавшегося введения в ткань фильма документальных кадров он цитирует фрагменты из игровых картин.

Мотивировка придумана следующая: каждый из трех основных героев как бы выбирает образцы для своего жизненного поведения из числа популярных экранных актеров: Жан восхищается Даниэль Дарье, Жанина — Жаном Марэ, а Рене отождествляет себя с Жаном Габеном.

Фрагменты из фильмов с участием этих кинокумиров вмонтированы в кульминационные моменты жизни персонажей. Попутно замечу, что выдумка кажется мне остроумной и закономерной, однако, на мой вкус, у нее есть лишь один, но существенный минус: этот «коллаж» иллюстративен, а не ассоциативен, что для меня снижает его качество.

Я считаю «коллаж» более сложным средством, призванным выразить, обострить, углубить ассоциации, связанные с «напором времени», а не служить только эмоциональным «аккомпанементом» к переживаниям героев или оборачиваться чисто формальным приемом «игры в кубики».

Но это индивидуальное понимание, и я не могу здесь на нем настаивать, так как оно требует добавочного теоретического обоснования, которое сейчас не входит в мою задачу.

Третья новация Рене, напротив, мне очень близка, так как мы с драматургом Е. Габриловичем применяли ее в наших фильмах уже дважды — это «звуковой коллаж» или, точнее, контрапунктное использование закадровой и прямой речи, сочетание объективных и субъективных рассказов, монологов, диалогов. Ален Рене для себя это формулирует так: «Идея, первой пришедшая в голову, показалась занятной: захотелось сделать фильм, в котором вместо того, чтобы вкладывать все тексты и диалоги в уста актеров, поместить их о к о л о — это как бы реальность (разновидность документальности), наложенная на выдумку (и обратно)»[4].

Но главным экспериментом, который на сей раз увлек режиссера, стало сочетание, казалось бы, несовместимого — ввод в нафантазированную игровую среду реальной фигуры известного ученого с его лабораторными опытами над крысами. Они были призваны подтвердить его теорию о тождестве биологических законов, определяющих поведение человека и животного путем раскрытия механизма деятельности мозговых центров.

---

[3] «L'Avant-scéne. Cinéma», 1981, N 263.

[4] «L'Avant-scéne Cinéma», 1981, N 263.

Стержневым персонажем стал профессор Анри Лабори, автор многих трудов по биологии поведения, руководитель экспериментальной лаборатории в Париже. Его исследования, посвященные реакции организма на агрессию, привели к новым открытиям в области анестезии и реанимации. Профессор Лабори награжден Академической премией, американским призом имени Альберта Лакера и орденом Почетного легиона.

Ален Рене не только сопроводил закадровым голосом ученого основные эпизоды фильма, но и вынес на экран его опыты над крысами. В результате его комментарии реакций животных в экспериментальных условиях если и не объясняли полностью поведение персонажей фильма, то наглядно с ним совпадали.

Когда режиссера попробовали упрекнуть в вульгаризации научных теорий или в их неточном изложении, Ален Рене ответил:

«После первого показа фильма Лабори справедливо мог обвинить нас в упрощении его теории, в предпочтении, отдаваемом нами одним ее частям и в пренебрежении к другим. Однако он предоставил нам полную свободу. У него хватило для этого такта, так же, как и у Пикассо, который, посмотрев мою ленту о его знаменитой «Гернике», в ответ на замечания критиков о неполноте отражения полотна воскликнул: «Но поймите — это ведь его фильм, а не моя живопись. Если вы хотите ее видеть, идите в музей, галереи, покупайте репродукции. Здесь же заставили играть мою картину, как актрису Мюзидору или Сару Бернар. И правильно сделали». Реакция Лабори была такой же» [5].

Итак, не будем заранее брать под сомнение возможность своеобразного эксперимента, а попробуем рассмотреть сущность тех идей, которые проповедует профессор и которые пронизали всю ткань киноленты.

Основная мысль Лабори изложена им с экрана:

«Наш мозг разделен на три части — первые две функционируют как подсознательные, и мы не можем предвидеть, куда они нас заведут. Что это — пульсация, культурный автоматизм?

Зато третья предлагает нам объяснение наших бессознательных поступков, оправдывает их, организует алиби... Я думаю, что бессознательное можно уподобить бездонному морю, а то, что мы называем сознанием, это лишь пена, которая возникает и исчезает на гребне волны, искусственной части океана, взбаламученного бурей» [6].

Далее по ходу ленты ученый переходит к практическим опытам, мы видим его лабораторию и слышим объяснения:

«Когда берешь крысу и помещаешь ее в клетку, состоящую из двух частей, разделенных перегородкой с одним выходом, заряженным электрическим током, регулярно возникающим каждые четыре секунды, о чем крыса не осведомлена, она быстро начинает приспосабливаться и обнаруживает дверь в другую часть клетки. Крыса приучается избегать наказания, которое следует, когда ток пронизывает ее лапы при переходе порога. Животное привыкает к эксперименту, длящемуся по десять минут в течение недели, прекрасно себя чувствует, шкурка ее блестит по-прежнему, кровяное давление не повышается — она научилась избегать опасности. Это доставляет ей удовольствие и поддерживает ее биологическое равновесие».

Однако когда на экране в жизни персонажей возникают кризисные ситуации, Лабори так их комментирует: «Но то, что легко для крысы в клетке, становится гораздо более сложным для человека в обществе, накладывающем на него, начиная с детства, различные обязанности, и в редких случаях он в дальнейшем может удовлетворить свои потребности, потому что борьба за них становится бесплодной и бегство от препятствий безнадежным».

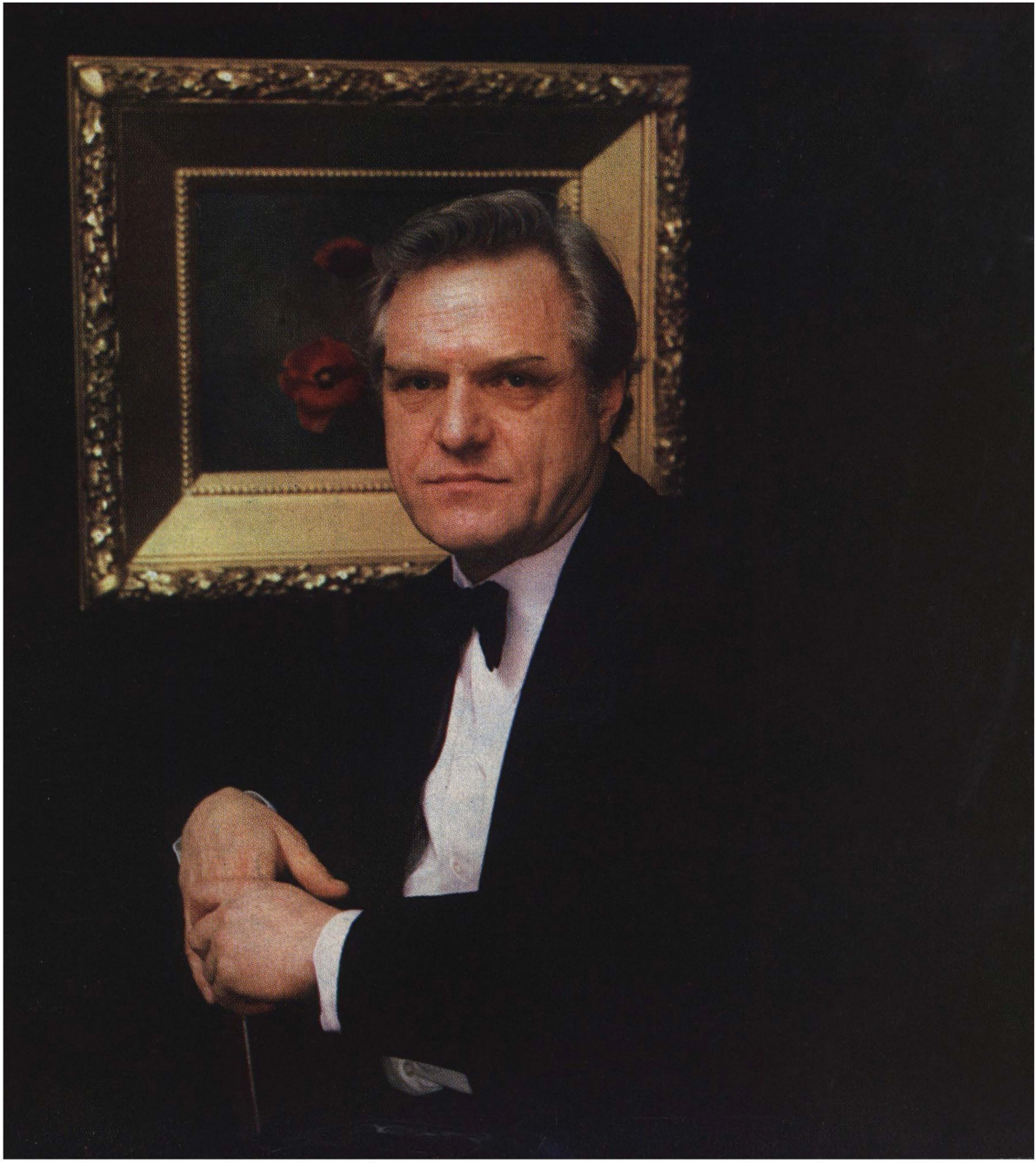
Этот пессимистический вывод сценарист и режиссер пытаются иллюстрировать впрямую и, прямо скажу, весьма примитивно. Когда на экране конфликт между Рене и его

[5] «L'Avant-scéne. Cinéma». 1981, N 263.

[6] Здесь и далее цитирую по монтажной записи фильма: pp. 23, 54, 69—70.

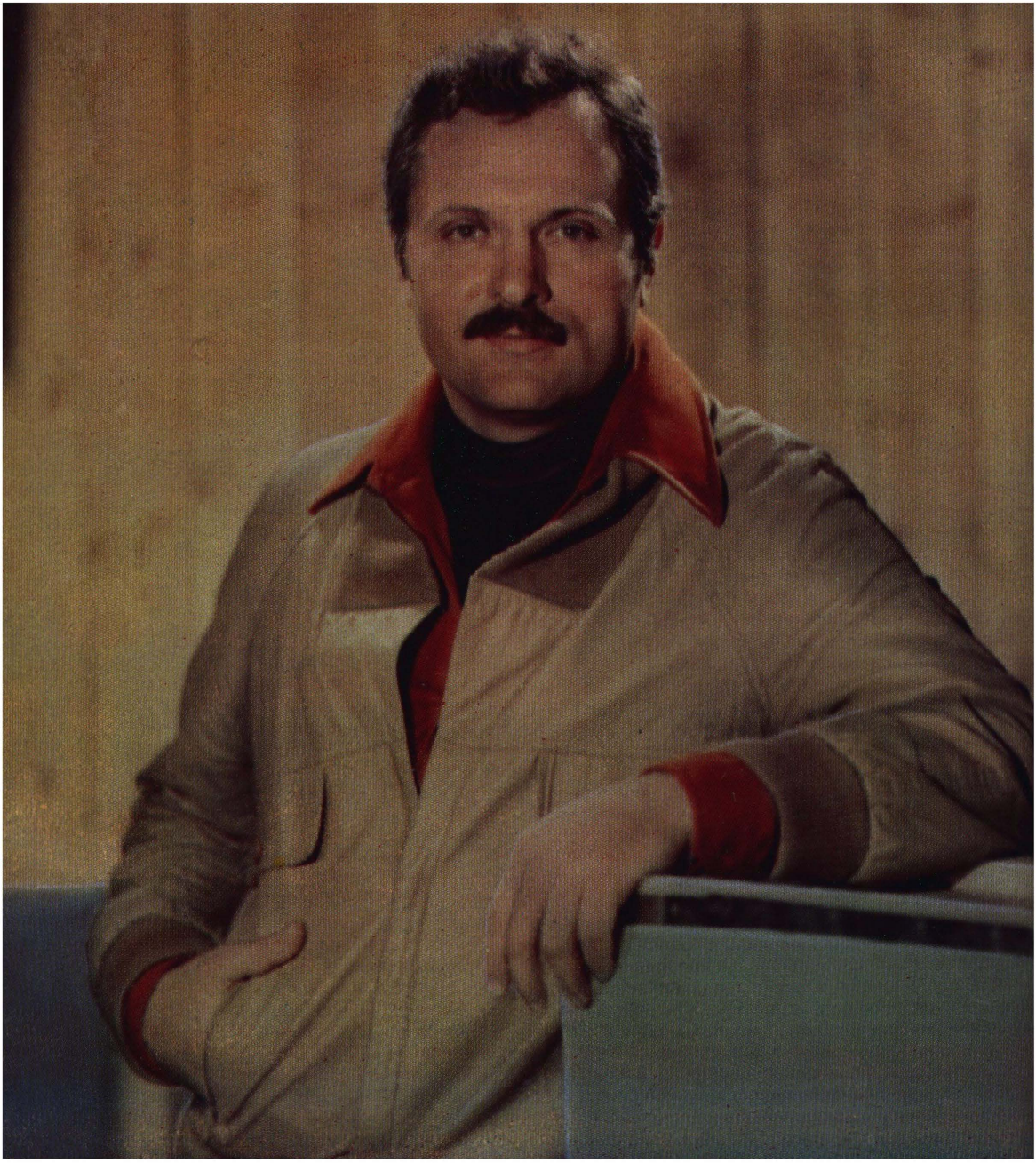
Леонид Марков

Фото В. Бондарева



Евгений Лазарев

Фото Г. Тер-Ованесова



Надежда Шумилова

Фото В. Бондарева

Раиса Рязанова

Фото Г. Тер-Ованесова

соперником Веестратом доходит до кульминации, оба они затевают драку в бюро, но на их туловищах красуются маски, натуралистически копирующие белые крысиные головы. Мало того, сама схватка монтируется вприпык с поединком двух настоящих крыс, вставших на дыбы и сцепившихся когтистыми лапами.

Попробуем не принимать всерьез столь поверхностную аналогию, будем считать, что и сам режиссер относится к ней с иронией, увлекаясь поэтикой еще одного, ныне весьма модного и действительно замечательного писателя.

Кого не пленяли столь талантливо сочиненные Льюисом Кэрроллом чудесные похождения Алисы в Зазеркалье, где соседствуют самые фантастические персонажи и звери?

Но все же мне показалось художественно неубедительным нахлобучивание на актеров крысиных масок либо для механистического уподобления людей подопытным животным, либо просто в качестве нарочито обессмысленного «сюрреалистского аттракциона».

В одном эпизоде владелец трикотажного предприятия Замбо объясняет Рене причину его понижения в должности тем, что для фирмы самое важное — не отставать от веяний времени и быть, как он выразился, «партизанами моды», и в следующем эпизоде гигантская белая крыса пробегает сквозь реальное обиталище Жана в дверь, ведущую в комнату его любовницы. Но, увы, подобные эпатирующие и нарочито немотивированные приемы уже появились в недавнем фильме Бунюэля «Призрак свободы», где неизвестно откуда взявшийся страус также странствовал ночью через спальню героя.

Но ведь еще ранее у Шекспира, отнюдь не сюрреалиста, в комедии «Сон в летнюю ночь» проказник Пэк заставлял кокетливую Титанию влюбиться в Боттома (Основу), превращенного в осла. Однако там верилось в волшебство, ибо оно не терпит расчетливости «подсознания».

В фильме Алена Рене всей этой «игре с кубиками» сопутствует еще игра с вещами. Описывая фильм «Вдовы», я приводил в качестве положительного примера изрядно забытый способ характеристики людей через пластику предметов, с которыми сталкивается человек в повседневной жизни.

Свадебные колечки, ключ от двери, стальная слезинка металла, пачка сигарет — все это в ленте Микаэляна не просто бытовые аксессуары, а знаки времени, детали портретов, отобранные строго и со смыслом.

Фильм «Мой американский дядюшка» перенасыщен вещами, но на сей раз они функционируют только как «натюрморты», то есть как мертвая натура в форме статичных «стоп-кадров», имеющих, по-видимому, некий нарочитый «трансцедентальный» смысл. Это соседство трубки, распятия, велосипедной педали, кофейной мельницы, ножниц несомненно вырастает из популярного сюрреалистского лозунга поэта Лотреамона «Свадьба зонтика со швейной машинкой».

Только в одном случае коллекция наших «матрешек» на полке комнаты Жанины служит характеристикой ее «либеральных» вкусов.

Впрочем, по этому поводу один из рецензентов ехидно заметил: «Фильм Рене похож на русские куклы, которые коллекционирует Жанина. Внутри каждой кроется следующая, меньшего размера.... Когда открываешь последнюю, то находишь только пустоту»[7].

Заканчивает же всю картину следующий вывод профессора Лабори:

«В результате начинаешь понимать, с помощью какого механизма и почему установились в течение веков и вплоть до сегодняшнего дня иерархические ступени превосходства. Для того чтобы покорить Луну, надо было изучить законы притяжения, но недостаточно их усвоить, чтобы от них избавиться. Можно только сказать, что пользуешься ими в других целях...

Пока не призовешь всех обитателей этой планеты очень широко изучить механизм своего мозга и не приучишь пользоваться им не в целях подавления и превосходства, мало надежды на какие-либо перемены».

---

[7] «Cinematographe», 1980, N 58.

После этого под тревожную музыку следуют финальные кадры — описываю их в точной монтажной последовательности:

«Аппарат движется мимо полуразрушенных зданий, покинутых, обгоревших, на фоне опустевших улиц...

Другой встречный тревеллинг, справа налево, открывает такой же пейзаж...

...Аппарат останавливается у стены, исчерченной невнятными лозунгами, написанными от руки...

Восемь планов, чередуясь один за другим, приближаются по оси к следующим деталям:

Заброшенный дом на большой улице...

Он же еще ближе... Теперь мы можем разглядеть на нем раскрашенную стену. На ней изображено гигантское дерево, все в зелени...

...Деталь росписи — корни деревьев, нарисованные на стене...

Цветные пятна, оставленные кистью на кирпичах...

...Опять стена целиком издали, теперь на ней уже нельзя разглядеть ни дерева, ни корней, только расплывчатые блики...

На кирпичах следы больших бесформенных пятен...

Музыка становится диссонансной, атональной...

Резкое появление белых букв слова «конец» на черном фоне».

Трудно вообразить более закономерное окончание фильма, исполненного безысходности, — да, в нем теперь режиссер от мира отгородился стеной.

Закрома его памяти опустели, в них сохранилась лишь пыль времени, и если бы я все же не продолжал любить этого художника, то мог бы сравнить его с одинокой белой крысой, мечущейся, как подопытная жертва Лабори, в поисках выхода...

Надо сказать, что даже часть парижской реакционной прессы в год выхода фильма на экран (1980), когда к власти еще не пришло правительство левых сил, а «рейганомика» не превратила французские франки в рабов доллара, частично осмелилась возражать теории Лабори.

Франсуа Шале, весьма консервативный обозреватель, не случайно озаглавил свою рецензию вопросительно: «Насекомые или люди?» Он напомнил о кадре, повторяющемся в фильме как рефрен: крупный план черепахи, перевернутой на спину, беспомощно перебирающей лапками, и заключил: «Все же можно сожалеть, что вместо человеческих существ, живущих на наших глазах, мы чаще видим насекомых, упавших на спину и неспособных подняться» [8].

Кристиан Циммер в буржуазной газете «Монд» тоже не смог удержаться от обвинения в заглавии: «Худший из дидактических фильмов», где первые строки гласят: «Нельзя не сказать прямо и громко, что, с научной точки зрения, фильм этот клевета, а мысль Лабори не более, чем карикатура» [9].

Остальные критики или сравнивают режиссера с наблюдателем, вооруженным не кинокамерой, а микроскопом, или определяют фильм как «безжалостную радиографию духа времени», или захлебываются от восторга, вроде Жаклин Мишель: «Какой умной чувствуешь себя, встречаясь с таким фильмом!» [10].

Но самый трезвый голос прозвучал со страниц «Юманите», где доктор Франсуаза Лазар-Левайн, на мой взгляд, точно подвела итог дискуссии:

«Человек — единственное живое существо, обладающее способностью изменять среду и самого себя. Основное положение марксизма не позволяет уравнивать человека с животным, даже если изучаемые факты природы во многом объясняют его поведение... Но в момент, когда для оправдания социального неравенства власть, опираясь на теории «новых правых», проповедует, что люди и общественные конфликты обусловлены и ограничены биологически, фильм иллюстрирует эти реакционные тезисы, а зритель может отнестись к ним доверчиво из-за неоспоримых кинематографических качеств фильма» [11].

В том, что сама попытка современного кинематографиста обратиться к сложной научной

---

[8] «Le Figaro-magazine», 1980, 7 juin.
[9] «Mond», 1980, 13 sept.
[10] «Tele — 7 jour», 1980, 24 mai.
[11] «L'Humanite», 1980, 4 juin.

проблеме в принципе плодотворна, можно не сомневаться, и это подтверждает советский ученый, член-корреспондент АН СССР З. Асратян, рассказывая о деятельности международной организации «Интермозг»: «Не одно тысячелетие человек стремится познать тайны головного мозга, этой своего рода «второй вселенной», состоящей из миллиардов «звезд» — нервных клеток...

Нейрофизиологов социалистических стран объединяет общий диалектико-материалистический подход к изучению высшей нервной деятельности. Благодаря «Интермозгу» мы приобрели новых сторонников учения великого русского физиолога И. Павлова. Ныне его взгляды и идеи разделяют многие ученые братских стран. В то же время каждая национальная нейрофизиологическая школа имеет свои традиции, свой опыт, а это неисчерпаемый резерв для взаимообогащения идеями в решении фундаментальных проблем науки, в поиске новых путей к тайнам мозга» [12].

В связи с проблемами, поднятыми в фильме профессором Лабори, следует напомнить и о теоретическом наследии выдающегося советского ученого А. Лурия, о чем пишет его последовательница профессор Е. Хомская:

«На протяжении всей своей жизни А. Р. Лу-

[12] «Эврика-81», 1982, с. 134—135.

Афиша к фильму: три главных героя бредут в волнах «бессознательного»...

рия постоянно обращался к физиологии для объяснения механизмов психических процессов и их нарушений. Этот интерес А. Р. Лурии к физиологии опирался на естественно-научные традиции отечественной психологии, берущие начало в трудах И. М. Сеченова. А. Р. Лурии глубоко импонировали идеи И. М. Сеченова, считавшего, что физиология не должна сводить «повод» и «цель» к чувствованиям, а «действия» — к движениям, т. е. сложные, качественно специфические явления — к простым, элементарным физиологическим... А. Р. Лурия видел острую необходимость в создании специальной «психологически ориентированной физиологии», задачей которой явился бы физиологический анализ сложных целостных сознательных психических актов человека» [13].

Что же касается кино, то не забудем, что первым режиссерским опытом Всеволода Пудовкина был фильм «Механика головного мозга» (1926). Размышляя о его проблематике, режиссер в статье того времени писал: «В научных картинах обычно, прельщаясь внешними эффектами, внешней «показательностью», любят делать малообоснованные поверхностные обобщения. Выходит не популяризация, а вульгаризация.

В «Механике головного мозга» мы были очень сдержанны и строги» [14].

Ален Рене ставил не научную картину, поэтому было бы несправедливым упрекать его в отсутствии строгости. Однако именно он сегодня должен бы остаться «художником памяти», причем не воспоминаний, а памяти прежде всего о сегодняшнем дне, когда уже не мифический «американский дядюшка», а реальный заокеанский делец пробует диктовать условия, ведущие к превращению Европы в объект атомного уничтожения.

Неужели же французский киномастер, всю жизнь сопротивлявшийся забвению фашистской опасности, не осознал, кому сегодня на руку отождествление его народа с безропотными «сомнамбулами» или животными, обреченными на неизбежное поражение в борьбе за выживание?

Ведь опасность настолько велика, что даже представитель Франции Ж. Ланг вынужден был с высокой трибуны на Втором всемирном конгрессе ЮНЕСКО в Мексике (1982) открыто обвинить США в идеологической экспансии: «Неужели наша участь стать вассалами гигантской империи тех, кто заботится только о своей прибыли? Такой финансовый и интеллектуальный империализм... завоевывает сознание людей, подчиняет их образ мышления и образ жизни» [15].

Реклама кинокартины редко соответствует ее содержанию, но на сей раз художник Билаль в своем плакате точно выразил сущность фильма Алена Рене. Он изобразил трех главных персонажей по колено в воде, но, по-видимому, им не «море по колено», как гласит русская пословица, а барахтаются они в волнах «бессознательного», где рядом с ними плавают и крест Рене на старинном кресле, и черепаха, и швейная машинка, и обложка бульварного романа «Король золота», героя детства Жана, и русские матрешки, и кофейная мельница, и обломок античной колонны, а сзади, из-за трубы лаборатории, глядя на эту мешанину из предметов и растерянных людей, лукаво ухмыляется умудренная опытом белая крыса...

У французов есть поговорка: «Он пьет из маленького стакана, но своего». Ален Рене был всегда обладателем своего большого сосуда, и поэтому не хочется верить, что пуста бутылль, выброшенная им сейчас в «океан подсознания». Быть может, в ней закупорен, как у моряка, терпящего бедствие, «SOS» и указаны координаты катастрофы, и тогда остается надежда, что его призыв — «Спасите наши души!» — все же достигнет берега.

---

[13] «А. Р. Лурия и современная психология». М., 1982, с. 7—8.

[14] Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1976, с. 46.

[15] «Известия», 1982, 2 декабря.

Трилогия о Максиме. Сборник. Составитель И. Чанышев. Серия «Шедевры мирового кино». М., «Искусство», 1982.

Фильм крупным планом — задача серии «Шедевры мирового кино», выходящей в издательстве «Искусство».

Сборник «Трилогия о Максиме» — интересный и поучительный пример конкретного киноведения, обращающегося к детальному изучению источников.

Значительная часть исторических документов публикуется в нем впервые: составитель сборника И. Чанышев пользуется материалами из личных архивов Г. Козинцева и Л. Трауберга, Центрального и Ленинградского государственных архивов литературы и искусства, включает в книгу воспоминания, написанные специально для этого издания, а также материалы прессы 30-х годов.

Работа над «Трилогией о Максиме»: день за днем, документ за документом — таков принцип построения книги. Она открывается «Заявкой» Г. Козинцева и Л. Трауберга на сценарий «Большевик»; каждому фильму трилогии посвящен самостоятельный раздел, который завершается текстом сценария с подробной иллюстрацией кадрами картины. Иначе говоря, от замысла — к окончательному экранному варианту: этот путь взят как фабульная основа и каждого раздела, и книги в целом. Хронология нарушается в тех редких случаях, когда некоторые моменты работы над фильмом не были в свое время отражены документально — тогда они даются в ретроспекциях. Подчеркнем, что содержанием сборника является не стихийная верстка фактов и событий, но вполне сознательный их отбор, не бесстрастное сцепление документов и материалов, но осмысленный их монтаж, за которым стоит воля составителя. Благодаря всеобъемлющей документальности книги — и в ее содержании, и в композиции — автором как бы выступает сама история.

Однако обращение к истории постановки может преследовать разные цели. Как правило, доэкранная биография фильма изучается и анализируется только в ее художественном аспекте и служит для подтверждения или опровержения той или иной эстетической концепции.

Но существует такое ненаучное понятие — «творческая кухня». Его содержание не исчерпывается только творческими моментами. Особенно в кинематографе, где путь художника от замысла к воплощению — всегда многосложный процесс взаимовлияния многих воль и индивидуальностей, взаимодействия эстетических, психологических, социальных, идеологических и производственных факторов.

Имеет ли смысл подробно изучать этот процесс? Может ли такое изучение дать новую информацию о фильме? Нужно ли в последовательности имен, событий и, казалось бы, рабочих фактов и документов отыскивать какую-то закономерность и будет ли она существенна для понимания художественной структуры произведения? Стоит ли, наконец, входить в творческую мастерскую вроде бы с «черного хода»?

Не только стоит, но необходимо. Для того чтобы воочию убедиться: в судьбе постановки одинаково важны и исторический контекст, и творческое кредо авторов, и частные факты, детали, игра случая, если угодно.

Принципу, положенному в основу сборника «Трилогия о Максиме», присуще то погружение в «мир подробностей», о котором говорил Герцен и без которого не может обойтись наука. Хроника деталей и событий ока-

зывается необычайно плодотворной и результативной, ибо не только предлагает своеобразную реконструкцию доэкранной биографии фильма, но посредством документов воссоздает образы тех людей, чья деятельность во многом и определила судьбу трилогии. Показательно, что имена некоторых из них впервые поставлены в связь с картиной Г. Козинцева и Л. Трауберга. Так, освещена, например, важная роль в истории создания картины, которую сыграл Б. Шумяцкий, председатель Союзкино, а затем заместитель председателя Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР.

Создание трилогии о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга было той самой «борьбой за новое зрение», о которой говорил Ю. Тынянов. Такая «борьба» — вечный сюжет и в истории искусства, и в самом творчестве — всегда содержит и особый конфликт, и напряженность драматического действия, и многообразие ситуаций и коллизий, и своих героев. Иначе говоря — особую драматургию, которая может быть самостоятельным предметом исследования. Драматургия создания трилогии оказалась настолько выразительной и содержательной, что органически стала в то же время и драматургией книги.

Однако именно это достоинство сборника оборачивается его заметным недостатком. В книге есть биография трилогии — и нет ее судьбы, есть воздух времени — но само оно ограничено рамками нескольких лет. Без широкого исторического контекста невозможно понять роль фильмов в развитии кинематографа. Конечно, этот недостаток восполняется и емкой вступительной статьей, написанной А. Карагановым, и подробными комментариями И. Чанышева. Но нам кажется, что было бы полезно включить в сборник исследования о трилогии более позднего времени (а их немало), ибо, как известно, для исторического осмысления необходима временная дистанция: именно она обостряет критическое зрение. Такие исследования могли бы стать отдельным разделом монографии, как это было сделано, например, в книге той же серии «Броненосец «Потемкин». Во всяком случае, была необходима библиография статей и исследований, посвященных фильмам о Максиме.

И последнее. Может быть, не стоило полностью публиковать раскадровку сценария. Это вполне оправдано в книгах о фильмах 20-х годов, где раскадровка воспроизводит уникальную изобразительную культуру немого кинематографа и помогает понять структуру и содержание картины, «увидеть» ее. Раскадровка звукового фильма не столь адекватно представляет экранное произведение, потому, думается, может быть воспроизведена лишь частично, высвобождая книжную площадь для других материалов.

Л. Аркус,
Л. Калгатина

Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. М., Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства Госкино СССР, 1982.

В преддверии славного юбилея — 60-летия образования СССР — в Тбилиси состоялась региональная конференция, проведенная Союзами кинематографистов Грузии, Армении и Азербайджана и Всесоюзным НИИ киноискусства. Материалы этой интересной конференции стали основой примечательного сборника статей, вышедшего в свет в конце прошлого года.

Как справедливо замечает в открывающей сборник статье Л. Маматова, «идейно-художественное взаимовлияние и взаимообогащение пятнадцати национальных кинематографий являлось и является «ускорителем» прогресса каждой из них. В свою очередь, чем интенсивнее происходит развитие каждой национальной кинематографии, тем больше ее вклад в общесоюзную художественную сокровищницу, тем значительнее эстетическая мощь

многонационального и единого советского кино в целом» (с. 3). Во вступительной статье очерчены ведущие тенденции общесоюзного кинопроцесса, выражающие его целостность. Главнейшая из них — «углубление аналитической художественной мысли и одновременное возрастание ее обобщающей силы, масштабности исторических сопряжений и вскрывающихся взаимосвязей» (с. 3). Разумеется, эта главенствующая тенденция обретает черты своеобразия в движении каждой из национальных кинематографий. Об актуальных проблемах современного идейно-художественного развития национальных кинематографий Закавказья, об их особенностях и взаимосвязях — региональных и общесоюзных — и ведут заинтересованный, неравнодушный разговор авторы сборника — кинорежиссеры и киноведы из Тбилиси, Еревана, Баку и Москвы.

Режиссер Э. Шенгелая, характеризуя сложный и многолинейный путь развития грузинского киноискусства за минувшее десятилетие, акцентирует внимание на стремлении мастеров экрана к глубокому и разностороннему постижению современности. Он с обоснованной гордостью за успехи национальной кинематографии называет такие фильмы второй половины 70-х годов, как «Несколько интервью по личным вопросам», удостоенный Государственной премии СССР, «Твой сын, земля», отмеченный Государственной республиканской премией имени Ш. Руставели (премьера фильма состоялась в Москве накануне XXVI съезда КПСС), «Пастухи Тушетии», получивший премию Всесоюзного кинофестиваля.

Во всех названных этих работах наиболее рельефно выразилось стремление сегодняшнего грузинского кино к воплощению на экране современного национального характера — активного, деятельного героя, наделенного высокой духовностью и острым чувством гражданской ответственности. «Мы хотим, — говорит Э. Шенгелая, — чтобы ставший традиционным лиризм нашего кино теснее сочетался с аналитическим подходом к реальной жизни, с психологической глубиной» (с. 14).

О такой важной сфере проявления национального своеобразия, какой является принцип художественных обобщений, связанный с культурными традициями, с фольклором, литературой каждого народа, интересно размышляет на страницах сборника режиссер Лана Гогоберидзе. Истоки не раз отмеченной исследователями притчевости многих грузинских фильмов она находит в характерных особенностях мышления, свойственных грузинскому народу, в особенностях древнегрузинской литературы. Л. Гогоберидзе пишет: «Мне кажется существенным при анализе того или иного явления искусства учитывать общий контекст, прослеживать нити, связывающие данный фильм со всем процессом развития искусства в данной среде, в недрах данного народа. Тогда, может быть, исчезнут укоры в «знаковости», которые часто раздаются в адрес грузинского кино, а их место займет стремление понять и объяснить, с чем и как связана эта знаковость. Не является ли она одним из проявлений свойственного народу притчевого мышления?» (с. 20). Вывод в целом справедливый. Хотя, наверное, притчевость все-таки не исчерпывает всех свойств и качеств грузинского национального мышления, а, судя по всему, выступает лишь как одна из освященных тысячелетней традицией особенностей этого мышления.

Вслед за размышлениями режиссеров в разговор включаются киноведы и критики. И. Кучухидзе выделяет в современном грузинском кино две основные стилевые тенденции (оговаривая, что они тесно взаимодействуют). Одна из них представлена фильмами, в основе которых лежит объективная логика развития событий и характеров и доминируют аналитичность, психологическая и социальная детерминированность. Другую тенденцию представляют кинопроизведения, где акцентирован оценочный момент, превалирует лирико-поэтическое начало, утверждается романтическая типизация. Автор характеризует стилевые особенности режиссеров Р. Чхеидзе, Т. Абуладзе, Э. Шенгелая, О. Иоселиани, сценариста Р. Габриадзе, лаконично, но достаточно рельефно очерчивая параметры образ-

ного мира каждого из этих своеобразных мастеров.

Отмечая усилившийся интерес сегодняшнего грузинского кино к социальной детерминированности и к общественной проблематике, И. Кучухидзе справедливо утверждает, что на повестку дня выдвигается проблема создания социально-психологического киноромана. В качестве эстетического ориентира, коему в ходе решения этой задачи надлежит следовать, критик выдвигает романное по содержательной емкости творчество Феллини, Висконти, Бергмана и Куросавы. Вот тут, на мой взгляд, нужны оговорки. Ориентиры, что и говорить, высокие! И все же, думается, в данном случае полезно было бы в первую очередь иметь в виду и другие — не менее высокие, но более близкие во всех отношениях к отечественному кинопроцессу ориентиры, связанные с достаточно богатым и поучительным опытом нашего советского киноромана.

«Задача исследователя, взявшегося за анализ особенностей современного национального кино, — пишет в статье «Традиции грузинского кино как источник его новаторства» К. Церетели, — постоянно ощущать его родословную» (с. 39). Критик убедительно показывает, как не музейное, а действенное наследие грузинской киноклассики — от «Элисо» и «Соли Сванетии», «Сабы» и «Хабарды» до таких фильмов 50-х годов, как «Лурджа Магданы», «Наш двор», «Чужие дети», — оплодотворяло и продолжает оплодотворять новаторские поиски грузинских кинематографистов. Критик прослеживает также иную линию традиций, творчески наследуемых грузинским киноискусством, — самобытных традиций национальных пластических искусств, зодчества, живописи, графики и, конечно, литературы. «Сферы проникновения идей, формы и стилистики национальной литературы в кинематограф, — утверждает К. Церетели, — намного шире и значительнее отдельных фактов удачного переложения ее произведений на язык кино» (с. 37).

Р. Бадалов справедливо оценивает развитие азербайджанского кино в течение последнего десятилетия как период заметного качественного перелома. Признавая серьезные просчеты на этом пути, автор статьи убежден, что «не заметить ростков нового, пренебречь даже отдельными удачными деталями непростительно для критики. Недооценка порой чревата бóльшими потерями, чем преувеличение достоинств» (с. 45). Главные достижения современного азербайджанского кино критик обоснованно связывает с поисками и обретениями мастеров экрана в сфере художественного анализа нравственных устремлений героев. Он анализирует созданные в 70-е годы фильмы «В одном южном городе», «Юбилей Данте» и «Допрос», акцентируя внимание на том, каким образом воплощается в этих картинах сплав идейной убежденности, внутренней свободы человека и его общественного долга.

Статья армянского киноведа К. Калантара называется «Концепция фильма и актерский образ». Подобный ракурс критического осмысления современного опыта армянского национального киноискусства вполне закономерен, ибо, как пишет автор, актерское искусство, быть может, самый сильный и самобытный компонент армянского кино, что не в последнюю очередь обусловлено богатейшими традициями армянского театра. Анализ работ таких мастеров, как Ф. Мкртчян, С. Саркисян, Х. Абрамян, А. Джигарханян, позволяет автору прийти к ряду существенных обобщений и выводов.

В статьях московских киноведов рассматриваются некоторые важные проблемы национальных кинематографий Закавказья в их региональном масштабе. Л. Белова ведет речь о творческой практике того поколения кинодраматургов закавказских республик, которое заявило о себе в 60-е годы и продолжает успешно работать сегодня. Это Р. Габриадзе, Э. Ахвледиани, А. Чичинадзе, М. Ибрагимбеков, Р. Ибрагимбеков, А. Ахундова, А. Агабабов, А. Зурабов. Критик размышляет об особенностях кинодраматургии Закавказья. Наблюдения Л. Беловой отмечены зоркостью. Однако возникают вопросы: все ли ныне действующие в творческой практике закавказских кинемато-

графий драматургические конструкции и приемы в равной мере плодотворны, достаточно ли уже найденного, если думать о перспективах развития нашего многонационального кино? Мне показалось, что интересная, содержательная статья на эти вопросы не отвечает, а они ведь совершенно естественны и закономерны.

М. Кузнецов в статье «Притча, парабола, фильм» как бы продолжает размышления Л. Гогоберидзе, не связывая, однако, притчеобразность исключительно с грузинским кино. Современное искусство привлекает в притче свойственные ей «лаконизм, неизмеримо большая емкость при небольшом объеме, параболичность, возможность «замкнуть» воедино прошлое и настоящее» (с. 90). В этой статье есть спорные моменты. Излишне, на мой взгляд, категоричен завершающий статью вывод: «Кинематограф, тяготеющий к интеллектуальному искусству, все больше и больше обращается к притче, рассчитывая именно в этом жанре создавать произведения о наиболее масштабных, коренных проблемах человеческого бытия» (с. 101). Выходит, все жанры, кроме кинопритчи, обречены на какую-то интеллектуальную неполноценность и не обладают возможностями глубокого художественного воплощения «масштабных, коренных» проблем действительности?

Завершает сборник статья А. Романенко, посвященная экранизациям в кинематографиях Закавказья. Автор разбирает армянский фильм «Наапет» по одноименному роману Р. Кочара, грузинский — «Древо желания» по мотивам книги Г. Леонидзе «Волшебное дерево», азербайджанский «Свет далеких костров» по огузскому национальному эпосу и ряд других экранизаций. Существен вывод, к которому приходит критик: полноценная экранизация может возникнуть лишь на пересечении многих художественных и жизненных контекстов, главные из них — творчество писателя, национальная культура, духовная жизнь современного общества, современный кинопроцесс...

Статьи сборника невелики, поэтому многие важные мысли, существенные соображения, меткие оценки нередко лишены развернутой аргументации. Но и при этом он представляет собой заметный вклад в разработку актуальных проблем современного кинопроцесса, способствуя более четкому, исторически конкретному пониманию задач, стоящих перед нашим социалистическим по содержанию, многообразным по национальным формам, интернациональным по духу и характеру советским кино.

М. Власов

С. С. Полуянов

Ушел из жизни талантливый мастер советского операторского искусства, наш добрый, отзывчивый друг Сергей Сергеевич Полуянов.

Вскоре после Победы участник Великой Отечественной войны Сергей Полуянов приходит во ВГИК. В те годы на операторском факультете складывались первые учебно-творческие мастерские, объединявшие замечательные студенческие коллективы и давшие нашему искусству многих крупных мастеров. Уже в первых своих работах, выполненных в нашей мастерской, Сергей Сергеевич, подлинный коллективист, прекрасный товарищ, заявляет себя взыскательным, увлеченным художником, серьезно и глубоко осмысливающим свои подчас весьма нелегкие операторские задачи. Радовало его умение воплотить интересно задуманное изобразительное решение.

Дипломной работой Сергея Полуянова явилась экранизация нескольких сцен из популярной тогда пьесы А. Корнейчука «Калиновая роща». Эта работа подтвердила талантливость молодого оператора-художника. И не случайно поэтому тогдашний директор киностудии «Мосфильм» Иван Пырьев доверил ему ответственнейшую съемку художественного фильма «Мексиканец», являвшегося режиссерским дебютом замечательного художника кино В. П. Каплуновского. После завершения этой картины в содружестве с Леонидом Гайдаем Сергей Полуянов ведет съемку первого в многолетней истории их совместной работы фильма «Долгий путь».

Зрелым операторским мастерством порадовали фильмы «Борец и клоун» Б. Барнета и «Жизнь прошла мимо» В. Басова.

Добрым словом, с любовью вспоминает Григорий Чухрай о своей творческой дружбе с Сергеем, с которым им были созданы картины «Чистое небо» и «Жили-были старик со старухой». С неизменной признательностью и теплотой говорит о радостях своей совместной работы с ним по фильмам «Воскресение» (2-я серия) и «Золотой теленок» режиссер Михаил Швейцер. И снова содружество с Леонидом Гайдаем. Создаются картины «Двенадцать стульев», «Иван Васильевич меняет профессию», «Не может быть», «Инкогнито из Петербурга», совместная советско-финская картина «За спичками» и «Спортлото-82»... Ни дня без работы. И так — год за годом.

Неустанный труд! Сергею Полуянову присваивается звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, он награждается орденом Трудового Красного Знамени.

Намечаются новые интереснейшие творческие планы.

Болезнь прервала их осуществление.

Наше киноискусство понесло тяжелую утрату. Все мы, хорошо знавшие и высоко ценившие в Сергее Полуянове не только крупного художника, но и замечательного, сердечного и отзывчивого человека, навсегда сохраним о нем добрую и благодарную память.

Александр Гальперин

Нина Зархи

Мера за меру или милость к живым?

Болгарское кино: поиск современного героя

Обычно долго мучаешься над заголовком. Этот возник сам собой, задолго до статьи, когда встали рядом, словно приглашая к полемике, два совсем разных фильма, увиденных в Софии: «Милость к живым» Тодора Стоянова и «Мера за меру» Георгия Дюлгерова. Непроизвольно и легко объединились они в заголовок-альтернативу, лишь на секунду отпугнувший по-журналистски «ладной» формулировкой концепции, чреватой, как всегда, некоторым огрублением сложного. Все же искушение воспользоваться подсказкой самих фильмов было слишком велико: полюса, вынесенные в заглавие статьи, на мой взгляд, достаточно точно определяют сегодняшние заботы болгарского кинематографа, средоточие его главных интересов.

В последние годы киноискусство Болгарии ведет поиск современного героя, строго и взыскательно вглядываясь в его облик. Скрупулезно исследуя подчас глубоко скрытые несовершенства характера. Стараясь уловить динамику невинных, на первый взгляд, слабостей, словно предугадывая их «перспективу». Открыто и темпераментно восхищаясь при этом величием и силой самых разных проявлений человеческого духа, рассматривая их в общественно-историческом контексте сегодняшней Болгарии. Нащупывая черты портрета героя, одни художники оказываются ближе к суровому ригоризму формулы «мера за меру» (анализ своеобразнейшей философско-исторической фрески Дюлгерова выходит за рамки статьи, посвященной герою-современнику), в то время как другие склоняются к менее жесткому посылу: «понять — значит простить». Так, название «Милость к живым», по признанию авторов фильма, навеяно строчками Аполлинера: «Милости к нам, тем, кто ведет сражения на границе с безграничным, милости к нашим ошибкам и к нашим слабостям — милости». Те же вопросы решают для себя и сами персонажи, трудно и настойчиво вырабатывая свой нравственный кодекс, проверяя и корректируя его. Порой эти «героеобразующие» концепции заявляются авторами как бы в чистом виде. Однако гораздо чаще человеческие типы, выведенные на экран болгарским кино начала 80-х, дают основания говорить о диалектике сосуществования, казалось бы, полярных психологических принципов: все чаще человек обретает статус личности в той точке, где пересекаются максималистская непримиримость в отношении к самому себе и широта мудрого, терпеливого участия к тем, кто живет рядом. Так рождается герой, унаследовавший и развивший традиционные добродетели национального характера, и в то же время глубоко укорененный в бурных ритмах нашего века; так появляются образы полнокровные, убедительные.

И тогда самые прямые, самые недвусмысленные кинопослания, самые резкие кинообвинения оставляют ощущение, что приговор выносит история, эпоха, общество. И тогда каждый персонаж, сотворенный художнической фантазией, возмущенной или восхищенной, убеждает нас, зрителей, в огромной и неподдельной любви автора к человеку и человечеству, ко всему живому на земле.

●

Я люблю тебя потому,
что ты требуешь от меня отваги и веры,
потому что имя твое — закон
и под девизом «Мера за меру»
вершится твой суд,
потому что,
о Современность,
только в твоем сознании
строки мои поют.

Дора Габе

Киноискусство — живой процесс, движение его не укладывается в четкие границы хронологических делений. Это бесспорно. Бесспорно, однако, и то, что почти каждое десятилетие, как правило, оставляет в истории свой собственный, неповторимый «имидж», складывающийся под воздействием множества различных факторов, из которых главным, конечно же, является динамика самой действительности. На пороге 80-х годов болгарское кино подводило итоги ушедших 70-х, обобщало их опыт, с надеждой заглядывало в будущее: на совещаниях мастеров экрана в Тырново (1979) и Пловдиве (1980), на II съезде Союза болгарских кинематографистов (апрель 1980 года), на творческих встречах и конференциях, в печати были сформулированы приметы национального киноискусства 70-х годов, единодушно признанных периодом его подъема. Расцвет болгарского кинематографа, явившись неотъемлемой частью общего расцвета социалистической культуры Болгарии, дал критикам возможность говорить о важнейших качественных изменениях, которые коснулись всей структуры экранного искусства.

Корни этих животворных перемен — в укреплении всесторонних связей художников с повседневной жизнью своих сограждан, позволивших им выйти на новые рубежи в освоении действительности, в исследовании характера современника. Благотворная роль в этом процессе обновления кино принадлежит партийным рекомендациям, обращениям ЦК БКП, постановлению Политбюро «О дальнейшем развитии болгарского киноискусства», принятому в 1975 году.

Полная и окончательная победа социализма в стране, дальнейшее развитие социалистической демократии в обществе, динамика духовного роста личности, творческий климат и соответственно усложнившиеся требования, предъявляемые к национальному искусству, к концу 70-х годов наполнили новым, обогатившимся содержанием формулу «зритель — кино — зритель». Именно в 70-е годы болгар-

«Элегия», режиссер Эдуард Захариев

ские фильмы завоевали подлинное признание и в стране, и за рубежом. Причем вот что показательно: важнейшим условием коммуникативности фильма широкий зритель назвал наличие в нем серьезной, значительной проблематики. И наблюдения критиков, и исследования социологов свидетельствуют, что в решении задачи приобщения масс к национальному кино главная заслуга принадлежит произведениям, которые «аналитично и глубоко раскрывают человеческие характеры в диалектической связи со сложной и динамично изменяющейся социальной средой» [1], «обнаруживают закономерности социальных процессов, отражают судьбу всего народа в судьбе отдельной личности» [2]. Именно эти качества обеспечили невиданный по размаху общественный резонанс фильмам Бориславa Шаралиева, Христо Христова, Бинки Желязковой, Эдуарда Захариева, Рангела Вылчанова, Зако Хеския. Не случайно стал событием Варненский фестиваль 1980 года...

Национальный фестиваль — всегда итог и стартовая площадка одновременно, фиксация найденного и контур будущих открытий. «Варна-80», показав фильмы разных жанров, сделанные мастерами нескольких поколений, подвела черту под целым периодом в жизни киноискусства, словно «завизировав» типологические особенности болгарского кино 70-х, подтвердив прежде всего его решительный поворот к современности, бескомпромиссное, глубоко гражданское отношение к самым сложным, неоднозначным, прежде неподвластным болгарским художникам коллизиям и конфликтам. Но пестрая программа киносмотра порубежья воспринималась и как вестник перемен — не случайно она оказалась такой пестрой. Предложив первые, порой весьма робкие эскизы модификации уже знакомых нам тем, героев, сюжетообразующих мотивов, экран «Варны-80» подтвердил и прежде высказываемые наблюдения о постепенной утрате к концу десятилетия той типологической определенности, что характеризовала кино 70-х, о завершении таких проблемно-тематических «циклов», «ядер», «направлений» (болгарские критики пользовались различными терминами), как «миграционные» или «антимещанские» фильмы. Границы их раздвинулись: торопясь за динамично развивающейся повседневностью, искусство все чаще разрушало «старые стены». «Почти любовная история» (1979) Эдуарда Захариева, «Короткое солнце» (1979) Людмила Киркова и «Черешневый сад» (1979) Ивана Андонова — фильмы режиссеров, немало способствовавших рождению главных идейно-тематических циклов 70-х, сильными своими чертами выявили неожиданные аспекты исследования «духовной миграции» вчерашнего «крестьянина на велосипеде» и в то же время обнаружили опасность самоповторов.

Все чаще источником драматизма на экране становится диалектика столкновений прошлого, настоящего и будущего не вовне, а внутри — в человеческом сознании, в человеческой душе. Лишается прямолинейной однозначности конфронтация «крестьянских добродетелей» и «городских пороков». Более органичным и в то же время более сложным, опосредованным видится, скажем, Рангелу Вылчанову, показавшему в Варне картину «Лакированные ботинки неизвестного солдата», механизм наследования исконных народных традиций и их сопряжения с идеалами, рожденными сегодня. Иную объемность обрел и образ мещанина: с одной стороны, логически завершил галерею самодовольных и сытых обитателей «дачной зоны» Крумов из «Короткого солнца», пошедший на убийство ради сохранения комфорта. С другой — Иван Андонов попытался «спасти» героя своего фильма «Крыша» — поздняя нежданная любовь, вольное и яркое чувство к цыганке на какое-то время раскрепощает сознание этого ограниченного меркантильными заботами «хозяина», высвобождает его эмоции.

А картина «Все — любовь» дала понять, что теперь, когда обществом достигнут высокий

---

[1] Втори конгрес на Съюза на българските филмови дейци. Приветствие на Централния Комитет на Българската Комунистическа партия. — «Киноизкуство», 1980, № 6, с. 5.

[2] Киноизкуството в изграждането на развитого социалистическо общество. Отчетен доклад на УС на СБФД. — «Киноизкуство», 1980, № 6, с. 12.

уровень материального благополучия и духовные ценности стали доступны каждому, наиболее опасным становится «новый Крумов»: потребитель благ духовных, «интеллигентный обыватель», использующий в борьбе с чистым, светлым, истинным средства особенно изощренные.

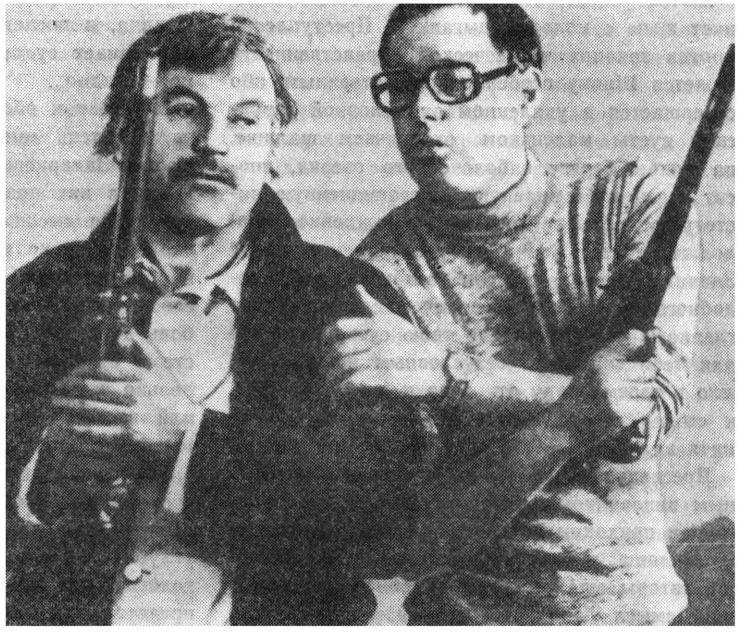
Такие фильмы, как «Барьер» Христова и «Большое ночное купание» Желязковой, предлагали осваивать обширную территорию «философского кино», помогающего нам понять окружающих и самих себя через осмысление экзистенциальных категорий бытия, их преломления в сегодняшних отношениях человека с миром.

Фестиваль, проведенный на пороге 80-х, таким образом, превратился в тщательный досмотр всего арсенала идейно-художественных средств, проблемно-тематических завоеваний, которыми к тому времени располагала болгарская кинематография. Что взять с собой в следующее десятилетие? Какие методологические принципы окажутся наиболее продуктивными в дальнейшем поиске? Этот вопрос волновал тогда многих — и создателей фильмов, и зрителей.

Два с лишним года, прошедшие с той поры, уже дают первые ответы. Главным объектом кинематографического внимания остается современность. При этом ведущим принципом конструирования экранной реальности выступает, как и в прежние годы, принцип раскрытия неповторимой человеческой личности. Проблемы времени еще теснее группируются вокруг конфликтов общественно-нравственных: именно через них кино пытается обобщить особенности социального бытия. Как образно заметил один из ведущих болгарских критиков Эмил Петров, человек исследуется на болгарском экране не внутри социального процесса, а, напротив, социальные процессы существуют как бы внутри человека, проясняются через него. В этом, думается, состоит одна из причин нарочитого заострения этической проблематики, высочайшей концентрации духовных переживаний героя, подчеркнутой, предельной напряженности его нравственных исканий. Правда, такая «интровертность» экрана в иных случаях ведет к некоторой герметизации психологического мира персонажей: выключенные из среды и призванные при этом олицетворять ее особенности, герои «взваливают» на свои плечи бремя излишне драматизированных построений, искусственно взвинченных ситуаций, априорных выводов и оценок. Об этой опасности в конце 70-х предупреждала работа Желязковой — фильм «Варны-80» «Большое ночное купание», сегодня ее подтверждают такие ленты, как «Лавина» или «Самый тяжкий грех».

В то же время психологически точный анализ неординарных характеров, становления человеческого сознания, рассмотренного как процесс непростой, помог болгарскому кино увидеть за внешней бессобытийностью будней, за их кажущейся повторяемостью конфликты неожиданные, значительные.

Ничем не примечательные на первый взгляд герои — заурядная провинциальная актриса («Дом для нежных душ»), студентка («Отражения»), пенсионер («Элегия») — ведут на экране жизнь вызывающе обыкновенную, с тем чтобы к финалу убедить зрителя в о с о б о й содержательности, наполненности, многокрасочности человеческого бытия. Потому что бытие это — непрекращающаяся жизнь духа, борение чувств, сосредоточенное вглядывание в себя и в других, стремление соизмерить каждый миг своего пребывания на земле с самыми высокими нравственными идеалами. Таким образом, в новом десятилетии стал более ощутимым отказ художников от «экстерьеризации», отчасти объяснимый тем, что среда обитания человека, обеспеченного сегодня схожими благами материального и духовного комфорта, имеет тенденцию к некоторой нивелировке своей п о в е р х н о с т и, а потому и утрачивает частично способность с исчерпывающей полнотой характеризовать героя. Кино здесь не одиноко в своих поисках, еще раньше они наметились в болгарской литературе, прежде всего в получившей особенно широкое распространение лирической прозе. Вообще новая продукция Софийской киностудии вновь подтвердила нерасторжимость свя-



«Милость к живым», режиссер Тодор Стоянов

зей национального кинематографа с литературой: в титрах почти всех без исключения фильмов стоят имена крупнейших современных писателей.

На пороге 80-х годов болгарские кинематографисты предупреждали: на авансцену грядущего десятилетия выходит новый герой, с новым характером. И спрашивали себя: «... сумеем ли мы отразить эту новую реальность?»[3]

●

Приходит час урочный к человеку,
Последний час его земного века.
Все ближе он к зияющей могиле.
Как свечка, тает жизнь, и сила тает.
Тогда-то робких нас и вопрошает
Тот судный глас: «Ты взял, но
заплатил ли?»

Пейо Яворов

Герой последнего фильма Эдуарда Захариева «Элегия», кажется, совсем не из тех, кто представляет «эту новую реальность». Вроде бы, наш старый знакомый — сродни Йордану, так и застрявшему на своем велосипеде где-то на полпути между городом и селом («Крестьянин на велосипеде»), или гордым упрямцам Гатьо и Ивану Ефрейторову, всеми своими могучими корнями вросшим в землю, на которой родились («Дерево без корней» и «Последнее лето»). Все так. И в то же время пенсионер Шияк отразил первые веяния перемен. Перемен, которые, как мне кажется, авторам удалось предугадать благодаря смело поставленному эксперименту: образ, восходящий к классическому мифотрагедийному архетипу, они поместили в центр вполне конкретной, до банальности тривиальной житейской истории. Этот бывший железнодорожник из городского предместья намеренно лишен каких бы то ни было особых примет, способных ощутимо индивидуализировать героя, столкнуть его с занятиями, интересами, радостями или тревогами, угрожающими прорвать железную броню конфликта, который о д и н и определяет его характер, составляет его судьбу, объясняет его жизнь и смерть.

[3] Кирков Х. На прага на новото десетилетие. — «Киноизкуство», 1981, № 8, с. 15.

...Отец узнает, что единственный сын изменяет жене с молодой цыганкой. Преступление против законов человеческой нравственности кажется Шияку особенно кощунственным, ибо совершается в удаленном от мелочной городской суеты маленьком охотничьем шалаше, на диком берегу заболоченного озерка, вносит грязь в безмолвную и незащищенную чистоту природы. Сын — его порождение, продолжение его! Значит, он, старик, виноват? Значит, можно, сотворив человека, себе подобного, не передать своему наследнику того главного, что составляло твою суть, что было для тебя святым и безусловным и, казалось, шло в твоем роду от деда к внуку, от отца к сыну — спокон веков, и так должно было идти дальше?

Преследуя сына, Шияк становится невольным виновником гибели юной цыганки: напуганная приходом старика, она выбегает ночью из шалаша, попадает в болото и тонет. Дальше авторы еще бесстрашней обнажают зловещий смысл банальной измены, до крайности заостряя сюжетный мотив смерти девушки. Пытаясь спасти ее, Шияк наталкивается на сына, который привез в шалаш новую любовницу. И следующая «жертва» теперь с ужасом наблюдает, как поднятое со дна мертвое тело, облепленное тиной, безвольно падает в лодку. Гибель девушки — последнее предупреждение. Но — его не услышат.

Шияк терзается еще больше. Теперь истины, казавшиеся прежде простыми и непреложными, представляются ему вконец запутанными. Почему, стремясь к праведному, к доброму, он погубил человека? И потом — самое пугающее: почему он один мается под грузом этих неразрешенных вопросов? Почему все, даже самый близкий человек, жена, выказывают к ним полное равнодушие? И Шияк объявляет войну дому своему. Да что дому — я вам всем покажу, раз вы заодно! Растерянный, одинокий, принесший в свою семью разлад, позор, беду, ничего не сумевший понять, изменить и исправить, Шияк кончает самоубийством. Ружье, с которым не расставался старый охотник, должно было выстрелить. И оно стреляет — в дно лодки, медленно оседающей на самой середине болотной топи. Правда, в последнюю минуту Шияк пугается и начинает судорожно вычерпывать воду, но — поздно...

В том, как обставлено самоубийство старика, видится мне точность психологического письма Захариева: жизнь и смерть Шияка похожи, в них подлинное страдание обнаруживает себя смешно, нелепо, дико, а высокое, благородное не находит адекватного выражения. В «немоте», в сумрачной замкнутости своего героя, не умеющего объяснить всю боль души окружающим, авторы фильма вместе с актером Ицхаком Финци (всегда предельно выразительным, а здесь достигшим, на мой взгляд, уровня трагиков мирового масштаба) видят один из источников трагедии.

Конфликт отцов и детей, определивший содержание и предыдущей картины Захариева «Почти любовная история», здесь значительно углубляется, обретая иную социальную и психологическую объемность. Взаимонепонимание представителей двух поколений одной семьи рассматривается сегодня режиссером не только как противостояние несовпадающих нравственных систем, но и как драма трагического прозрения отца, осознавшего тяжесть вины за падение сына. Очевидно, теперь уже не столь однозначной панацеей представляется авторам следование «простым и вечным» истинам — недаром поселяют они сына здесь же, с отцом вместе, вовсе не ввергая его в пучину урбанизированной морали большого города. Вероятно, нужна бóльшая активность, но и бóльшая тонкость духовного вмешательства родителей в жизнь детей — с момента их появления на свет. Бóльшая близость, которую надо завоевывать. Да и жизнь самого Шияка, показанная Захариевым как череда монотонных будней, — не заложены ли в ней зародыши будущей беды? Такой ракурс в исследовании проблемы не предлагает умиротворяющих решений — он вносит беспокойство, столь необходимое для диалектического осмысления национальной морали, национального типа, напоминая, что это понятия отнюдь не статичные, не закостеневшие, что при всей устойчивости определенного нравствен-

ного канона им они не исчерпываются, а претерпевают существенную трансформацию, неотделимую от развития общества, мира, в котором живет человек.

Александр Караганов в свое время точно сформулировал задачи, стоящие в этом смысле перед болгарскими кинематографистами, подчеркнув, что кино осознало — каждую нравственную позицию «нельзя завоевать раз и навсегда: ее надо снова и снова защищать, а это значит обновлять применительно к движению жизни» [4]. Да, герой Ицхака Финци вызывает глубочайшее зрительское сочувствие, наши симпатии, бесспорно, на его стороне. Но этот «лучезарный» человек, как назвал его Александр Томов (автор новеллы «Элегия», а потом и сценария), сосредоточивший всю свою волю на том, чтобы в неприкосновенности сохранить упорядоченность патриархального домашнего уклада, лишь в конце жизненного пути, в роковой час понял, что не только сын, но и жена, по сути, чужой ему человек. Значит, что-то важное было упущено в его жизни, а он этого и не заметил? Не встревожился отсутствием, может быть, самого главного — вазимопонимания, гармонии, близости с окружающими.

В Болгарии мне рассказывали, что отношение к «Элегии» весьма противоречиво. Отдавая дань мастерству режиссера, многие уверяли меня, что ситуация, рассмотренная им, неправдоподобна, нежизненна: не станет-де современный отец впадать в такое отчаяние от моральной нечистоплотности сына. Да и сам герой в исполнении Финци мало похож на обыкновенного рабочего с затерянной в глухом захолустье маленькой железнодорожной станции. Финци — актер ярко выраженной индивидуальности, острого рисунка, каждый взгляд, жест его изобличают личность неординарную, выламывающуюся из своего окружения, обладающую мощным эмоциональным и интеллектуальным потенциалом.

Думается, эти упреки картине игнорируют принцип контрапункта, положенный в основу ее жанрового решения. Шияк — герой трагедии, несущий на себе классическую типологию этого высокого жанра. Тем самым задается многое: и особенности построения образа с его печатью роковой обреченности, одиночества, непонятости, трагической вины; и содержание его экранной жизни, из которого удалено все бытовое, утилитарное. Режиссер и актер укрупняют, преувеличивают бытийное — то, что оправдывает предназначение старика на земле: страдание от невозможности разрешить противоречия, от сознания своей причастности к злу, от неумения ответить на «мировые вопросы». Переживания такого масштаба могут привести к самоубийству — в этом не будет авторского произвола, не будет натяжки. Как не будет ее и в том, что провинциальный пенсионер заставит вспомнить о Дон-Кихоте или короле Лире, ибо его жизнь так же испепелила истовая одержимость тяжкой думой, стремление постичь высший смысл экзистенциальных антиномий. И смерть его — не просто конец жизни, но и искупление, и осознанный выбор, и жертва, и назидание тем, другим, кто должен «жить без ошибок», правильнее, чем жил он.

В такой трактовке образа становится оправданной и закономерной его непохожесть не только на окружающих, но и на тот конкретный социально-психологический тип, от лица которого он представительствует. Его мир и мир остальных персонажей нигде не пересекаются, существуют в разных плоскостях, и это подчеркнуто стилистически. Обрисовка тех, «других» тяготеет к обычному для работ Захариева сочному сатирическому бытописанию. На их территории господствует совсем иной жанр — этот самый жанровый контрапункт, как мне кажется, сообщает выводам авторов особую рельефность. Семейная ссора становится в фильме метафорой непримиримого антагонизма добра и зла, с проявлениями которого мы сегодня должны бороться ничуть не менее страстно, последовательно и умело, чем боролось человечество во все времена.

Подробный анализ «Элегии» предпринят мной не только потому, что этот фильм бес-

[4] Караганов А. Пора зрелости. — «Искусство кино», 1979, № 4, с 131.

спорно ярок и значителен. Работа Захариева доказывает, сколь плодотворными могут оказаться поиски современного трагического героя, если вера художника в величие человеческой природы неколебима и освящает самые горестные наблюдения, самые нелицеприятные приговоры.

Иной полюс эволюции «миграционного» героя обнаружил фильм «Милость к живым» (автор сценария Николай Никифоров, режиссер Тодор Стоянов). В центре его — старик, приехавший из деревни в столицу, чтоб перед смертью «доделать кое-какие дела»: примирить бывших друзей, снять груз вины с хорошего человека, наставить юного племянника на путь истинный. Да еще помочь нескольким людям, которых и не знал прежде. То, что играет бай Стефана Георгий Георгиев-Гец, создавший незабываемый образ Йордана в «Крестьянине на велосипеде», видимо, должно, по мысли авторов, сразу выявить родословную характера. Традиционный для искусства сюжет городской «эскапады» деревенского чудака в картине Стоянова и Никифорова призван послужить аргументом в утверждении не различий, а, напротив, общности мировосприятия, социально-нравственных критериев и жизненных целей тех, кто стремится засадить свою землю апельсиновыми рощами, и тех, кто стоит у станка или лечит больных. Такт, вера в людей, терпимость к их слабостям, стремление понять другого, душевная широта — вот качества, которые позволяют старому крестьянину, бывшему партизану, потерявшему на войне сына и дочь, не «окостенеть», не превратиться в ходячий анахронизм, а остаться живым и незаменимым — и у себя в селе, и в городской неразберихе. Правда, следует признать, что, к сожалению, авторский замысел подчас реализуется в картине прямолинейно. В этом, мне думается, повинна в первую очередь драматургия, искусственно облегчившая герою преодоление всех препятствий, решение всех проблем. Кроме того, совсем лишним кажется мне мотив неизлечимой болезни этого крепкого старика, нависшей над ним смерти — это сообщает рассказу краски сентиментального умиления, расслабленной, слезливой жалости. А в них такая мощная фигура, как бай Стефан Георгиева-Геца, вряд ли нуждается. Да и не в этом дело.

«Самый тяжкий грех», режиссер Иванка Грыбчева

Бескомпромиссностью самоанализа, диалектичностью размышлений о верности памяти мертвых и о любви к живым, о том высоком и вечном, что теряется подчас в прихотливой изменчивости будничного, случайного, неотложного — всем этим «пафосом личности» ин-

тересен и другой герой «Милости к живым», Андрей Хайдутов (Коста Цонев). Приезд старого партизана разбередил незаживающую рану талантливого столичного хирурга: можно ли забыть, можно ли простить себе роковое утро, когда он, юный боец партизанского отряда, укрывшись на чердаке, видел, как внизу, во дворе, расстреляли сына и дочь бай Стефана, его командира, — тот отказался выдать гестаповцам Андрея. Пригибающее к земле чувство вины, нестерпимый стыд ввинчиваются в мозг неотпускающими вопросами: мог ли я что-нибудь сделать? Должен ли был умереть вместе с теми двумя? Самая праведная, служению людям отданная жизнь — достаточно ли этого для искупления греха? «Ты не имеешь права казнить себя. Ты ничего не мог изменить. Их было много, фашистов. Ты подарил бы им еще одну жизнь» — в мудрости бай Стефана не благостная индульгенция, но требовательный призыв к человеку превратить свое пребывание на земле в достойное продолжение подвига тех, кто заплатил за твою жизнь смертью. А это очень трудно...

Наверное, не раз Андрей Хайдутов, вынужденный и в общественном своем бытии и в непростой частной жизни то и дело распутывать сложные узлы и хитросплетения, искренне позавидует себе вчерашнему — тому юному и горячему бойцу Сопротивления, которого логика открытой схватки поставила в ясные и прямые отношения с теми, «кто с нами», и с теми, «кто против нас». Но диалог с прошлым, который ведут сегодня на болгарском экране герои, подводящие жизненные итоги, не вмещается в рамки саморефлексии или подернутых ностальгической слезой воспоминаний о песенно-звонком, боевом, романтическом времени, о котором поэт Иван Давидков написал: «Хлеба в обрез, но неба хватает. Блок и Багрицкий в кармане лежат» [5].

Духовным завещанием незабываемых революционных лет считают авторы «Милости к живым», да и многих других картин, вопрос, обращенный каждым героем к самому себе: во имя тех, кто жил вчера, во имя тех, кто будет жить завтра, что делаешь ты — ежедневно и ежечасно — для тех, кто живет сегодня? Тема памяти оркеструется как тема преемственности идеалов, образ минувшего становится и аргументом, и ориентиром в остром и актуальном разговоре о поисках положительного героя наших дней.

Думается, знаменательно и важно, что болгарское кино, как и болгарская литература, строят образ положительного героя исходя из критериев социального и нравственного максимализма, полагая, что грандиозность завоеваний общества и величие его идеалов диктуют и высокую требовательность, и самокритичность, и строгий счет к жизни, к окружающим, к себе самим. «Героеобразующий» принцип, который в начале статьи мы условно обозначили как принцип «мера за меру», узаконивает не только позицию авторской непримиримости к злу в любых его проявлениях, но и связанный с этим взгляд на существование человеческое, как на в о с х о ж д е н и е, как на готовность личности платить самую высокую цену за приобщение к священному идеалу. Именно в этом и только в этом — в преодолении слабостей, в созидании себя, в самоотречении духовной работы видят контуры портрета положительного героя Христов и Вылчанов, Радев и Желязкова, Захариев и Дюлгеров. Будни строительства новой жизни — продолжение революции. А творить ее достойны сегодня лишь те, кто поднимается на вершины...

«Мера за меру» — строго, жестко, словно со стороны, судят себя герои фильмов: перспективной драматургической реализацией этого «суда без адвокатов» представляется многим кинематографистам сюжетная форма подведения жизненных итогов. Точный выбор характера, умение пропустить через него сущностные особенности эпохи, ее нравственного климата, ее социальных коллизий превращают самоанализ героя, его исповедь в субъективизированное осмысление реальности. В центр такой лирической структуры часто помещается личность творческая, для которой проекция большого мира в микрокосм внутреннего «я» — и призвание, и профессиональный долг,

[5] Из современной болгарской поэзии. М., 1976, с. 201.

и смысл всей жизни. Болгарская литература гордится во многом автобиографической прозой Райнова, Фучеджиева, Радичкова, «Маленькими семейными хрониками» и «Измерениями» Вежинова. Не случаен и интерес к последнему роману Драгомира Асенова «Самый тяжкий грех» — он стал духовным завещанием видного прозаика и драматурга. Скажем сразу: одноименный фильм, снятый Иванкой Грыбчевой, во многом не сумел преодолеть сложности, связанные с материализацией на экране причудливой, подчас алогичной, подчиняющейся законам неожиданных ассоциаций мысли главного героя — тяжело больного писателя. В романе фантастическое органично сплетено с реальным, продолжает его, сообщает земному, привычному, а потому порой незамечаемому особую емкость и философскую глубину. В фильме же образы, идеи, воспоминания, рожденные вспышками обостренного воображения Румена Абрашева, ведущего мучительный диалог с совестью, обретают самостоятельную плотность, буквальность, автономность, отрываются от давших им жизнь переживаний. В метафорах персонифицируется лишь их поверхностный слой, и потому то, что у автора едва улавливалось в подтексте, в экранных построениях принимает форму довольно навязчивых нагромождений «кинокошмаров», а иносказание часто оборачивается мистификацией. Картина Иванки Грыбчевой, однако, важный эксперимент, и уроки его нельзя сбрасывать со счетов. Прежде всего потому, что «Самый тяжкий грех» расставляет весьма показательные для сегодняшнего дня акценты в разговоре о том, каким быть положительному герою — нашему современнику.

Окружающим не в чем упрекнуть Абрашева — этот известный писатель, честный гражданин, внимательный муж, отец, нежно любящий свою приемную дочь, именно потому и оказывается в конечном счете человеком достойным, что способен сам вынести беспощадный приговор своим компромиссам. Некогда он, Абрашев, мог поддержать друга, талантливого художника, чье искусство многие не понимали, но — не поддержал, предпочел отмолчаться, так было удобнее. Теперь образ покойного Камиларова преследует его: ему кажется, что это он виновен в смерти товарища. Верша запоздалое возмездие, Абрашев разоблачает в печати тех, кто в свое время несправедливо громил Камиларова. Его врагов одного за другим настигает смерть. Или это только кажется герою? Ведь в конце жизни он пришел к ясному осознанию магической силы каждого поступка, каждого написанного и сказанного слова — слово способно убить человека, унизить его или даровать ему жизнь, честь и достоинство. Нет маленьких, незаметных ошибок, нет простительных слабостей, всякий компромисс с совестью — падение, «самый тяжкий грех». Так фильм, трактующий вопросы профессиональной этики, выходит к проблемам универсальным, апеллирует к опыту всех, кто сидит в зрительном зале.

●

Трампа *(жарг.)* — подмена, замена, сделка, обман.

Тема памяти, тема корней, войны, Сопротивления, традиционная для болгарского экрана, — это, несомненно, одна из смысловых доминант и кинематографического рассказа о современности. В фильмах последних лет она присутствует в разных своих ипостасях, иногда отступая в тень, на периферию сюжета, иногда становясь драматургическим центром, собирающим в фокус все остальные грани замысла. Так в многослойном фильме «Трампа» самобытнейшего режиссера Георгия Дюлгерова мотив встречи с собственным прошлым материализуется в сюжетном стержне: известный писатель Добрин Илиев (Илья Добрев) едет в маленький провинциальный городок, где на заре новой Болгарии с очерка о кооперации начинался его путь к профессии. Проверка избранного пути, собственных ценностных ориентиров в их сопряжении с требованиями стремительно меняющейся жизни дается здесь как бы двойной экспозицией: пятидесятилетний Илиев ведет диалог с Илиевым двадцатилетним через «посредницу» — девушку эксцентричную, резкую, трудную для окружающих, фанатически пробивающуюся к постижению Истины. Своими маленькими и большими обманами, заблуждениями, ошиб-

ками, хитростями Майя словно провоцирует героя вернуться назад, в юность, и спросить самого себя: а ты, Илиев, всегда поступал честно? Всегда ли счет твоей жизни был самым высоким? Таким, как те идеалы, за которые ты сражался? Как могло случиться, что ты прошел мимо настоящего большого чувства? Почему столь легкими, поверхностными, ни к чему не обязывающими были твои связи с людьми? Что за очерк ты написал, проведя в деревне всего один вечер? Проблема взаимоотношений отцов и детей рассматривается здесь Дюлгеровым в неожиданном аспекте: для того чтобы быть понятым новым поколением, необходимо прежде всего нелицеприятно разобраться с самим собой. Необходимо осознать, не совершил ли ты в жизни подмены, «трампы», простодушно приняв и потом безответственно выдав мнимое за подлинное.

Нравственный максимализм — не химера и не оковы, он созвучен реалиям сегодняшней жизни, его высоты доступны герою нашего времени. Важнейшим представляется мне идейный итог картины: разоблачив Майины выдумки, разуверив ее в том, что она его дочь, Добрин Илиев приходит к осознанию необходимости бороться за право на духовное отцовство. Каждый в ответе за каждого, любой твой поступок неизбежно имеет продолжение, эхом отзывается в истории, формирует поколение, идущее за тобой вслед.

Тема «трампы», столь явно диссонирующей с самими основами социалистического бытия, недвусмысленное, «материальное» воплощение получила в острой сатирической комедии, написанной известными писателями братьями Мормаревыми на бродячий сюжет «двойников», веками поставлявший театру и литературе выразительнейшие комические ситуации, где «дублерство», «проделки близнецов», взаимозаменяемость господина и слуги, для которой достаточно было просто переодеться, позволяли сорвать маски с весьма опасных социальных явлений, вытащить на свет божий пороки, скрытые под личиной добродетели. История, выбранная для дебюта в игровом кино режиссером-документалистом Николаем Волевым, так и называется — «Двойник». В ней рассказывается о том, как талантливый ученый, скромный и застенчивый человек, решив избавиться от всех обязанностей, что мешают ему целиком отдаться научной работе, вызывает из провинции кузена, похожего на него как две капли воды. Проходимец и неуч, мошенник завмаг, никем не раскрытый, чересчур усердно и совершенно беспрепятственно осуществляет планы тихони брата: он подменяет его на всевозможных заседаниях, конференци-

«Двойник», режиссер Николай Волев

ях, симпозиумах и даже международных научных конгрессах, освобождает от опостылевших отношений с претендующей на любовь доцента назойливой соседкой. Постепенно распоясавшийся самозванец так беспардонно расширяет границы своей деятельности, что ученому вообще не остается жизненного пространства: его место в мире удобно, с ногами расположившись, занял бездарный хам.

Финал фильма открыт различным толкованиям: поезд дальнего следования навсегда увозит из столицы поверженного Денева — которого из двух, мы не знаем. А может, вообще вся история с пронырой завмагом — игра, мистификация? Может, этот тип призван персонифицировать представления доцента о себе самом, «раздвоенном» обстоятельствами, победить которые инфантильному герою не достает твердости, принципиальности, последовательности в отстаивании собственного кредо? Так или иначе, адрес этой сатиры рассчитан точно: безжалостно высмеяв невежественное хамство, попирающее нормы морали, картина — что гораздо важнее — обнаруживает те лазейки, через которые это опасное социальное явление пытается пролезть в нашу жизнь. Показывая неприглядную оборотную сторону безобидной на первый взгляд «страусиной» психологии, гражданского инфантилизма, авторы фильма не капитулируют перед «мнимым доцентом» и злом, которое он олицетворяет, а призывают нас зорко вглядываться в то, что происходит вокруг, в самом зародыше угадывать и разоблачать фальшь и обман, которые могут обернуться подменой действительных ценностей мнимыми. Нельзя допускать «двойников» в наши дела и поступки, в наши мысли, в нашу душу. И еще они своим фильмом напоминают о том, как важно и к себе относиться строго и взыскательно, дабы не пришлось потом сомневаться в своей собственной подлинности, в истинности своей личности. Так бродячий литературный мотив позволяет поставить остросовременную проблему. И сатирический фильм, в котором нет, по сути, ни одного персонажа, вызывающего безоговорочную симпатию, активно включается в процесс поиска героя, смыкаясь при этом с тенденцией, уже замеченной нами при анализе картин других жанров: исходным условием для становления положительного характера болгарские кинематографисты полагают предельную требовательность к себе.

О том, какими опасностями чревата уступка «эрзацам» — поверхностным чувствам, псевдоцелям и псевдокритериям, — предупреждали и прежние работы, созданные кинематографическим дуэтом: сценаристом Христо Ганевым и режиссером Бинкой Желязковой. Предупреждали резко, страстно, громко — болгарские критики называют их творческий стиль «кулачным», «ударным». Но если раньше, скажем, в «Бассейне», «трампа» маячила как возможная угроза духовному статусу персонажей, то в «Большом ночном купании» — фильме, вызвавшем широкий резонанс, — они доводят развитие этой темы до ее логического завершения, рисуя групповой портрет тех, кто не захотел услышать набатного предупреждения. В центре притчевой структуры — рассказ о нескольких молодых людях, скучающих на морском побережье.

Авторы всем строем повествования убеждают нас в том, что курортная летаргия героев, показанная на экране, — не просто «вакации», но модель их существования — праздного, пустого. Результаты подмены, на которую они пошли в стремлении к комфортной и беспроблемной жизни, поистине драматичны: герои утратили не только призвание, профессию, но и человеческую индивидуальность, стали почти неразличимы, что подчеркнуто многими неслучайными деталями, например, безликими «среднеевропейскими» именами — Жана, Лора, Вили, присутствием в компании двух близнецов, да и вообще всем стилем поведения, в котором правят стертые, затасканные, ничего не значащие слова, скепсис, эпатаж. Чем сильнее проявляется их «групповая» претензия на оригинальность, на снобистское соответствие неким изысканным элитарным стандартам, тем обнаженнее становится авторская мысль: правила «игры в жизнь» не просто фальшивы и иллюзорны — они нивелируют личность и бросают ее в бездну духовного вакуума.

Чувство тревоги нарастает по мере того,

«Большое ночное купание», режиссер Бинка Желязкова

как авторы приближают кульминационный эпизод фильма: «большое ночное купание» с гастрономической вакханалией на пустынном пляже — спектакль, задуманный для того, чтобы расшевелить пресыщенную компанию, карнавал, в котором гвоздем программы становится будоражащая кровь экстравагантная «игра в повешение», навеянная проходившими тут же, неподалеку, съемками фильма о древних фракийцах. Развлечение, предпринятое в погоне за острыми ощущениями, заканчивается смертью одного из его участников. Эта «шоковая» метафора, осуществленная с помощью вставного карнавала — прием, столь характерный для стиля Желязковой, — еще раз продемонстрировав подвижность границ между фарсом и трагедией, сразу же недвусмысленно обнажает и природу ее. Права, мне думается, в своей рецензии на фильм Люба Кулезич, заметившая, что эта или подобная ей игра в эпоху язычества, вероятно, казалась нормальной, ибо «не противоречила древней морали, верованиям, обычаям»[6]. Сегодня же она поистине уродлива, нелепа и — страшна, потому что из обряда выхолостилось его живое естество, осталась лишь искусственная оболочка, «игра в игру», не рожденная внутренней эмоциональной потребностью, но предпринятая с единственной целью — пощекотав нервы себе и окружающим, разбудить атрофированную способность испытывать сильные эмоции — страх, радость, удивление.

Конечно, эта чудовищная, дикая в своей бессмысленности смерть на пляже, в разгар веселья — кульминация п р и т ч и, она носит на себе явный отпечаток нарочитой концентрации мысли, сгущения красок. Ганев и Желязкова не боятся здесь упрека в недостаточности реальных психологических мотивировок, жизнеподобных деталей; «чума во время пира» — это символ, призванный в недвусмысленной форме обозначить проблему и убедить зрителя в ее подлинной серьезности, актуальности. Авторы, как всегда, бескомпромиссны в своем приговоре: жизнь людей, замкнутых интересами «вакаций», не освященная высокими идеалами «служения», лишенная ощущения сопричастности тому, что творится в большом мире, — такая жизнь чревата катастрофой. Бессмысленная смерть, «игра в смерть» закономерно венчает бессмысленную жизнь, «игру в жизнь». В жесткой функциональной конструкции фильма несчастный случай во время «большого ночного купания» несет и другую драматическую нагрузку: реакция на трагедию становится еще одним, последним про-

[6] К у л е з и ч Л. «Голямото нощно къпане». — «Киноизкуство», 1980, № 3.

явителем несостоявшихся характеров, «мертвых душ», что, думается, приводит к излишней назидательности — «настой» авторской концепции и без того слишком крепок. Не случайно и болгарские критики упрекали фильм в категоричности, агрессивности авторских деклараций, односторонности психологических выводов. Особенно огорчительна неудача на пути создания полнокровного образа положительного героя: выстроенная по умозрительной драматургической схеме фигура Савы — юноши, призванного олицетворять авторский идеал, — бесплотна, неубедительна. Этот святоша студент выглядит плоской иллюстрацией из примитивного пособия, адресованного воспитателям юношества, но заведомо неприменимого в реальной жизни. При этом режиссер постепенно утрачивает ощущение жанра, и ленивая нега пустых пляжных забав, не преображенная оптикой искусства, впрямую, «в натуральную величину» переносится на экран. Развлечения героев, призванные воспроизвести тоскливую и бессмысленную атмосферу их существования, в некоторых эпизодах словно бы становятся нашим, зрительским развлечением, так же не вызывающим никаких эмоций, кроме ощущения неловкости и скуки. Мысль авторов, заявленная, как всегда, бескомпромиссно и резко, оказывается в результате едва ли не погребенной под декоративной «ветошью» курортного маскарада.

Мы помним, что и прежде поэтика некоторых фильмов Ганева и Желязковой часто оказывалась перегруженной прямолинейными метафорами, нарочитыми символами — анализируя «Бассейн», А. Караганов назвал это барочными излишествами или «баллонизацией» (сотни воздушных шаров надолго и некстати заполнили в одном из эпизодов картины все пространство экрана). «Большое ночное купание», к сожалению, подтвердило справедливость критических упреков. Однако эта работа Желязковой примечательна тем, что предлагает не совсем обычный ракурс в разговоре об опасности потребительской стихии, о мещанстве, повернувшемся сегодня иными своими гранями. Сквозь надуманные построения прорывается страстное желание авторов дать концентрированный образ наметившихся негативных явлений, сделав их особенно выпуклыми. По-разному можно относиться к фильму. Но «предупреждений» Желязковой и Ганева нельзя не услышать.

●

Все словеса припомни
легковесные,
Все обещания припомни
странные —
Проверка чувств отныне наступает...
Теперь...
Пора на жизненных дорогах
Оставить след...
Я собираю лучшее в себе,
Чтоб расплатиться за один билет.

Любомир Левчев

«Я собираю лучшее в себе» — эти слова известного болгарского поэта точно передают содержание и цель той напряженной духовной работы, которую ведут сегодня многие молодые герои и героини болгарского экрана. Критики уже в конце 70-х заметили, что проблемным стержнем целого направления фильмов стала *самореализация* характера, поставленного обществом в оптимальные условия для развития индивидуальности, требующая вместе с тем еще большей ответственности: ведь теперь только от тебя самого зависит, состоишься ли ты как личность. У молодого героя картин последних двух-трех лет (некоторые из них — дебюты) проявляются типологические черты, позволяющие утверждать, что болгарское кино стремится писать портрет поколения 80-х. Герои «Отражений» и «Дома для нежных душ», «Массового чуда» и «Ансамбля без названия», «Лавины» и некоторых других лент — люди творческие, беспокойные, эмоциональные, ищущие прежде всего свой путь в жизни. Их роднит нравственный ригоризм, непримиримость к фальши, к бездуховному существованию, к сытости и самодовольству. Они не могут «жить, как живется», их томит жажда истины. Стремясь проникнуть в вечные тайны земного бытия, они пытаются соизмерить их с конкретикой своей личной судьбы. Им свойственны, однако, и солипсизм, и чрезмерная сосредоточенность на себе, и безапелляционность суждений; они склонны к тотальному отрицанию опыта старших, ибо бо-

«Отражения», режиссер Румяна Петкова

лезненно воспринимают собственную инфантильность. Порой их бурные реакции на советы, поучения, заботу близких отсылают нашу память к прежним юным героям Виктора Розова, хотя, скажем, двадцатилетняя студентка Майя из фильма «Отражения» и не крушит полированную мебель — движение времени меняет символы конфронтации и корректирует некогда бесспорные антитезы. И все-таки ее отчаянный крик: «Оставь меня хоть на минуту без своей материнской любви!» — рожден похожим психологическим состоянием.

Генезис сегодняшнего молодого героя, пробивающегося к автономии и тщательно оберегающего свою духовную чистоту, восходит и к образам, созданным в 70-е годы актером Филипом Трифоновым в фильмах Людмила Киркова. Правда, появилась в них и существенная новая черта: непоказное, подлинное недовольство собой. Майя, например, упрямо и осознанно ищет в себе самой корни неполноценности своей жизни: воля родителей, традиции семьи привели ее в электротехнический институт, хотя призвание у нее совсем другое. В результате — разочарование. А может, все закономерно? Ведь если бы было настоящее призвание, оно бы «не смогло молчать», не позволило бы покориться обстоятельствам. И Майя старается вглядеться в себя, в окружающих, учится проникать в сердцевину явлений. Мы и оставляем героиню фильма в тот момент, когда она напряженно всматривается в свое отражение в уличной витрине: кто я, человек в толпе других людей, идущих рядом? Смогу ли, «собрав лучшее в себе», стереть, зачеркнуть, выбросить наносное, ненужное, чужое, то, что мешает мне быть довольной собственным отражением?

Дебютирующие в кино сценаристка Невелина Попова и режиссер Румяна Петкова, исполнительница главной роли Жана Карайорданова, вероятно, стремились создать образ, с которым молодой зритель мог бы легко себя идентифицировать. Этим в основном и привлекает фильм, не свободный, правда, от слабостей и просчетов, но подкупающий своей искренностью, тонкостью психологического письма.

Исследуя характер молодого современника на пути к подлинной зрелости, болгарские кинематографисты сталкивают его с повседневностью, полагая, что будни, растворяющие и размывающие конфликты и проблемы, поощряют в какой-то мере инерционное существование; в их привычной череде труднее расслышать волнующую пульсацию времени и ощутить нерасторжимость связей своей скромной жизни с величественным социальным бытием, труднее выявить доминанту эпохи и понять, как влияет на нее и твоя биография, твоя судьба. Экстремальная ситуация неизбежно ставит личность перед необходимостью нравственного выбора и обретения утраченной душевной симметрии — будни же коварно скрывают от нас эту необходимость. Своими фильмами кинематографисты словно хотят напомнить: ежечасно, в привычных делах и хлопотах каждый из нас совершает свой выбор. Этому стремлению проявить подлинный смысл будничного отвечает и бесфабульная, бессобытийная драматургия: два-три обычных дня из жизни студентки в «Отражениях», два-три обычных дня из жизни молодой провинциальной актрисы в «Доме для нежных душ». За эти дни, по сути, ничего не происходит — в этой моноистории камера ловит малейшие нюансы психологических состояний личности, фиксирует процесс духовного накопления. Однако драматургическая конструкция, предложенная сценаристом Бояном Папазовым, совсем не проста. Сценическую жизнь героини авторы выстраивают как антипарафраз ее реальной жизни. Вера репетирует в театре роль нестинарки. В одном из сел Болгарии и до сих пор есть старухи крестьянки, которые могут босиком плясать на раскаленных углях. Древний ритуальный танец в системе фильма призван сказать многое: дважды вмонтированные в картину документальные кадры утверждают мысль о беспредельности возможностей человека, готового и способного к страданию во имя ближних своих. Они доказывают величие искусства, которое, как и этот народный обряд, есть самоотречение, высшее откровение, катарсис. Но приносить себя в жертву другим — только ли в искусстве становится это залогом подлинности, залогом «причащения» к святому, к вечному, к истине?! Режиссер-дебютант Евгений Михайлов хотел снять фильм о том, что главное в жизни каждого человека — обрести и сохранить веру в смысл и назначение своего существования. Пронести через «сутолоку» невзгод и неурядиц, с которыми сталкивает нас повседневность, незапятнанность идеалов, чистоту помыслов, цельность и достоинство. У каждого на пути — свои «раскаленные угли», и финал фильма, когда параллельно монтируется пляска нестинарок и лихая современная танцевальная импровизация, читается не как противопоставление, а как контрапункт: героиня с каждым движением преображается, свободная, раскованная, она словно обретает устойчивость, веру в себя, вдохновение, жизненную силу и творческую энергию.

На Варненском фестивале 1982 года актриса Пламена Гетова была удостоена премии за лучшее исполнение женских ролей в картинах «Дом для нежных душ» и «Белая магия» (режиссер Иван Андонов). Думается, эта награда точно обозначила преимущественный вклад актрисы в идейно-художественный результат «Дома», тем более что при создании образа героини было непросто преодолеть рыхлость драматургии, непроявленность некоторых режиссерских заданий, неоправданную растянутость одних эпизодов и скороговорку других. Взаимосвязь и взаимовлияние поисков, находок, жизненных и творческих неудач в исполнении Гетовой как бы рифмуются, и эта точная актерская «рифма» помогает преодолеть известную искусственность, прямолинейность жесткой конструкции образа. Все остальные характеры так и остаются моделями поведения. Словно «не доверяя» героине, авторы нагнетают обстановку вокруг нее, подключают для проверки личности совершенно необязательные испытания: оказывается, мать Веры — в клинике для душевнобольных, маленькая сестренка несчастна и одинока, отец — алкоголик. Это нарочитое сгущение красок обнаруживает свойственное иным болгарским фильмам последних лет намерение ограничить замысел рамками исключительной ис-

тории, исключительной судьбы, изолированной от широкого и многообразного контекста подлинной жизни — той, что бушует за стенами маленького театра, дома или института и не может не определять существование героев. В этом смысле известные опасения внушают и некоторые работы дебютантов — подчас их социальный кругозор пока еще довольно узок.

Болгарская критика озабочена сегодня редким обращением национального кино к сюжетам, взятым из гущи народной жизни, к масштабным характерам, к неоднозначным конфликтам, рожденным бурно развивающимся современным производством.

Правда, появляются на болгарском экране фильмы, в которых огромный мир дерзко, свободно врывается в камерную историю, локализованную крошечным «пятачком» жизненного пространства, скажем, больничной палаты — как в уже знакомой нашему зрителю картине «Йо-хо-хо». У Ивана Давидкова есть такие стихи: «В твоих строках, в самых безмятежных — громы громыхают в тишине. Стронций оседает на деревья. Слово извивается в огне»[7]. Кажется, что они адресованы создателям этой картины, и прежде всего автору сценария выдающемуся поэту Болгарии Валерию Петрову, чье творчество — и литературное, и кинематографическое — образец тончайшей лирики, которая при всей своей интимности, рассчитанной как будто на нюанс «piano», содержит глубокие раздумья о нашем времени, о месте человека на земле, о кардинальных проблемах, что встают перед каждым. Не случайно, кстати, за реализацию «Йо-хо-хо», лирической «полусказки» для детей и взрослых, взялся Зако Хеския, всегда пытавшийся в масштабных эпических полотнах осмыслить важнейшие исторические события — достаточно вспомнить «Зарево над Дравой» или «Последний бой». Интересно, что уже сама идейно-художественная структура фильма в замысле своем видится развернутым иносказанием неделимости бытия на большой социум и маленький, изолированный от него мир личности. Больные, отгороженные своими недугами от действительности, тщательно оберегаемые от ее «ветров и бурь» строгим медицинским персоналом, совершенно беспрепятственно «переносятся» на пиратские корабли, бороздят на них волны далеких морей, храбро сражаются с тиранами, бескорыстно отстаивая идеалы добра, справедливости, романтического служения красоте, мечте, правде. Фантастические приключения и сказочные подвиги естественно и остроумно проявляют суть жизненных реалий, которые, как утверждает фильм Хеския, лишь кажутся нам порой лишенными условий для подвигов, для поступков. Об этой картине, награжденной одной из главных премий «Варны-82» и Специальным призом жюри прошлого Московского кинофестиваля, писали много, в том числе и в «Искусстве кино». Однако в нашем разговоре о современности на болгарском экране важно добавить: пафос фильма — в утверждении

«Йо-хо-хо», режиссер Зако Хеския

[7] Из современной болгарской поэзии, с. 204.

торжества гармонии, справедливости, человеческого достоинства, незаурядных возможностей личности. Сегодняшний молодой человек, убеждены авторы фильма, самореализуется в активном действии — таков итог этой картины, обозначившей шаг вперед на пути исследования положительного героя наших дней.

Верность своей мечте исповедуют и молодые друзья из лирической комедии Станислава Стратиева и Людмила Киркова «Ансамбль без названия». Для них она связана с музыкой, которой они занимаются по вечерам, после работы. Во время летнего отпуска ребята отправляются к морю, где надеются завоевать себе имя, а вместе с ним и право называться ансамблем. Писатель и режиссер и здесь не изменяют главной теме своего творчества: они исследуют моральный срез социальных перемен, их интересует нравственное становление характера, проверка его в будничных столкновениях с самыми разными людьми, с житейскими искушениями и соблазнами, преодоление собственных несовершенств, амбиций, разочарований. Начавшись «незначительным» компромиссом — герои взяли с собой в поездку по настоянию директора Дома культуры бездарную пустышку вместо своей постоянной певицы — путешествие в поисках славы оборачивается путешествием в поисках себя. Финал фильма глубоко оптимистичен: осознав неизбежность тождества компромисса и предательства, несовместимость служения искусству и людям с приспособленчеством, изворотливостью, меркантилизмом, музыканты обретают нравственную и гражданскую зрелость, веру в свои силы, в свое предназначение. Друзья снова вместе, и песня, которую поют они на пустынном берегу осеннего моря, звучит как гимн верности своей мечте, своим принципам, своей земле, товарищам, своей любви. Рефрен этой финальной песни — «Мы остаемся» — воспринимается символически, удивительным образом перекликаясь с финальным внутренним монологом героя раннего рассказа Станислава Стратиева «Земля вертится»: «Земля вертится, мы вертим землю». Эти жизнеутверждающие слова вполне закономерно, как мне кажется, завершают заметки о фильмах, которыми болгарские кинематографисты открыли новое десятилетие.

●

В приветствии ЦК Болгарской Коммунистической партии II съезду Союза болгарских кинематографистов, который состоялся в апреле 1980 года, отмечались крупные принципиальные завоевания на пути экранного исследования современности и современника — исследования, типологию которого мы пытались рассмотреть на примере наиболее заметных фильмов последних трех-четырех лет. Добрые слова в адрес национальной социалистической культуры, литературы, киноискусства были произнесены и с трибуны XII съезда БКП. Подтверждая поступательный характер развития кино Болгарии в первые годы нового десятилетия, Генеральный секретарь ЦК БКП Тодор Живков на встрече с кинематографистами во время проведения кинофестиваля «Варна-82» вновь подчеркнул, что партия высоко оценивает деятельность мастеров экрана, направленную на создание произведений, отвечающих духу нашей великой эпохи. Можно с уверенностью констатировать, что такие герои недавних картин, как писатель Абрашев («Самый тяжкий грех»), старый крестьянин бай Стефан и хирург Хайдутов («Милость к живым»), олицетворяют то лучшее, что рождено сегодняшним днем страны, и развивает коренные, исконные черты национального характера. Человек, которого вывел на экран болгарский кинематограф, — это личность, преданная идеалам революции, творчески беспокойная. Его, как правило, отличает неудовлетворенность собой, которая — в лучших болгарских фильмах — находит выражение не в вялой и расслабляющей душу саморефлексии, а в неустанном стремлении стать вровень с подлинными высотами нравственности, в поиске истины, в попытке найти то место в мире, которое позволило бы оптимально реализовать и свои способности, и возможности, предоставленные обществом. Однако необходимо все же признать, что в исследовании, скажем, молодого героя болгарское кино наиболее уверенно чув-

«Ансамбль без названия», режиссер Людмил Кирков

ствует себя, моделируя образ, который находится в процессе накопления, на пути к самореализации. Иногда, глядя на экран, уже цитированные слова Левчева, обращенные к молодому поколению, хочется прочесть, выделив первое слово: «П о р а на жизненных дорогах оставить след...» Сами кинематографисты часто высказывают озабоченность редким присутствием на экране более зрелых, более состоявшихся характеров, героев цельных, активных «носителей позитивного начала» — «обыкновенных людей, которые ежедневно борются за утверждение коммунистических идей и нравственности, работают самоотверженно и бескорыстно для общего блага» [8].

Требовательные к себе, мастера болгарского кино признают также и известную односторонность иных экранных образов: причину ее они видят в том, что, как сказано в Отчетном докладе Секретариата Союза II съезду болгарских кинематографистов, «герои некоторых сценариев и фильмов существуют в герметически закрытой среде, в которую не проникают мощные импульсы жизни. Они оторваны, таким образом, от исторических координат своего времени» [9]. На совещании кинематографистов в 1980 году подчеркивалось, что, обращаясь к героическому прошлому болгарского народа, далекому или близкому, кинематограф достигает подлинных высот эпичности, рисует события исторического масштаба, выявляя природу связей времени и человека — демиурга эпохи. Этот опыт, плодотворность которого подтвердили и фильмы, созданные к 1300-летию Бол-

[8] Т о д о р о в К. Състояние, проблеми и перспективи на българското киноизкуство. — «Киноизкуство», 1981, № 4, с. 4.

[9] «Киноизкуство», 1980, № 6, с. 18.

гарии, не всегда учитывается киноискусством, повествующим о дне настоящем, — здесь художники подчас замыкают судьбы своих героев в рамках камерных сюжетов, частных случаев. Современность — то, что совершается ежедневно, на наших глазах, во всей своей сложной диалектике, пока еще трудно поддается обобщению, отсутствие исторической дистанции, видимо, мешает обнаружить сущностное, закономерное, скрытое под оболочкой случайного.

Точным и своеобразным проявителем цельности личности, ее гражданской сознательности болгарские кинематографисты справедливо полагают принципиальное, бескомпромиссное, глубоко выношенное отношение ко всем общественным тенденциям, социальным явлениям, событиям, фактам — в том числе к противоречиям, к недостаткам, еще не изжитым социалистическим строем. Чуткая и своевременная реакция на отдельные теневые стороны жизни, страстная и нелицеприятная их критика, в том числе и острая сатира, основанная на верном понимании перспективы исторического развития и природы рассматриваемых конфликтов, всегда поощрялась БКП, что было вновь подтверждено с трибуны XII съезда партии.

Началось новое десятилетие нашего неспокойного века. Для болгарского кино оно совпало с завершением плодотворного этапа, названного эпохой подъема. И творцы, и зрители с надеждой смотрят в будущее, уверенные в том, что фильмы 80-х достойно подхватят переданную им эстафету. Экран продолжает поиск положительного героя — нашего современника: высокий счет, предъявляемый к нему художниками, диктуется неподдельной и требовательной любовью, уверенностью в неиссякаемых возможностях, которыми располагает сегодня личность. «Мера за меру» и «милость к живым» — не полюса альтернативы. Полнокровные, противоречивые и цельные, самобытные и узнаваемые человеческие характеры рождены на болгарском экране счастливым тождеством этих формул, вытекающим из самих основополагающих принципов сегодняшнего бытия.

В. Ждан, В. Утилов

После прилива

Заметки о кино и телевидении Австралии

Машина не спеша оставляла за собой центральные улицы Сиднея, живописный парк, небольшие административные здания в имперском стиле, эффектную башню телецентра (на самом деле никакого центра — башня чисто декоративная), холодные силуэты небоскребов «а ля Нью-Йорк». Скорее всего, времени побывать здесь еще раз уже не будет — вечером начнутся заседания Бюро Международного центра школ кино и телевидения. Затем — и сам XXI конгресс СИЛЕКТ. Прильнув к окошку автомобиля, каждый из нас старается увидеть кинотеатры, разглядеть на афишах названия фильмов.

Центр остался позади, а ни одной рекламы, приглашающей на картину национального производства, на глаза так и не попалось. Странно! Австралийское «чудо», австралийская «новая волна» прогремели на кинематографической арене 70-х годов, превратившись в одно из главных открытий десятилетия. Статьи, специальные брошюры, книги знакомили кинолюбителей всего мира с именами режиссеров Брюса Бирсфорда, Питера Уэйра, Фреда Скепси, Джона Дайгена, Джиллиан Армстронг, с их фильмами, вызвавшими сенсации на международных кинофестивалях. Широко обсуждались «Приключения Барри Маккензи», «Пикник в Хенгинг Рок», «Последняя волна», «Песнь кузнеца Джимми», «Зима наших надежд». Но сегодня в крупнейшем городе Австралии шли исключительно американские и английские картины.

Может быть, нас везли не по тем улицам — не могла же волна 70-х схлынуть так внезапно, не оставив никаких следов?

Если бы нас везли по Сиднею не ранним утром в день прибытия, а десять дней спустя, по окончании конгресса СИЛЕКТ, когда встречи с деятелями австралийского кино, с пе-

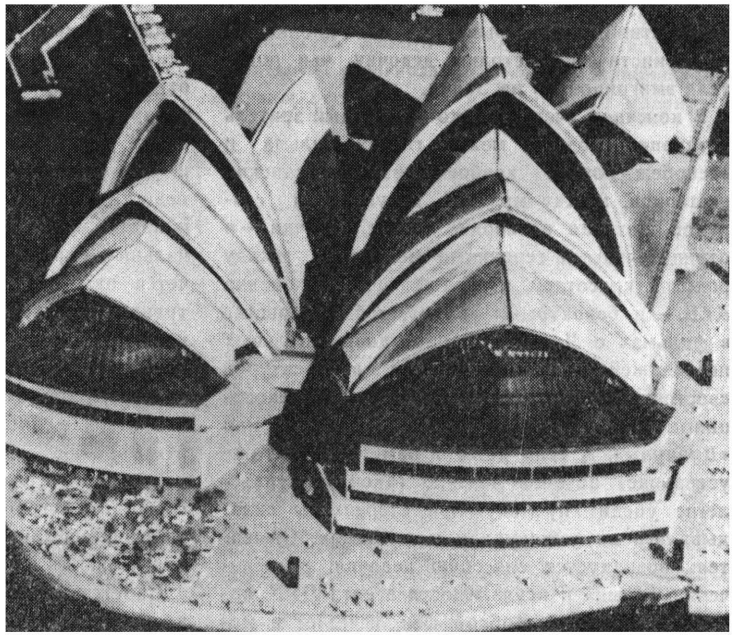
дагогами и студентами Австралийской школы кино и телевидения помогли нам получить более или менее детальное представление о положении в австралийском кинематографе, никто из нас не стал бы удивляться. Накануне нашего отъезда в сиднейском театре «Ройал» состоялся форум киноработников Австралии, проходивший под печальным «девизом» «Что же случилось с бумом?». На прощальном вечере студенты киношколы поделились с нами тревогой за будущее. Когда бум начинался, перед кино ставили серьезную задачу — способствовать преодолению культурной изоляции континента, воссоздавать правдивую картину жизни страны, с ее колоритом, повседневным бытом, социальными проблемами.

Конечно, это было другое время. Однако даже сейчас темпы развития национального кино можно было бы сохранить, если бы правительство не сократило финансовую помощь, если бы выпускники киношколы не предпочитали уходить на телевидение, если бы дух коммерциализма не подавил мечту о социально ответственном кинематографе. Вряд ли это положение изменилось после форума «Что же случилось с бумом?», где выступали представители всех творческих и технических профессий кинематографа, где говорили много и горячо, но разошлись, так и не приняв никаких конкретных решений.

Разумеется, в день приезда мы не имели всей этой информации, и то ничтожное время, которое оставалось для отдыха после заседаний, пытались использовать с толком. Единственным и наиболее авторитетным источником информации должно было стать телевидение — о нем, кстати, в Европе говорят с большим уважением и в самых восторженных тонах.

Проведя десять вечеров перед экраном телевизора в отеле «Тревелодж», трудно делать по-настоящему серьезные выводы, но некоторые все же напрашивались сами собой.

Прежде всего, разговоры о политической «независимости» здешнего телевидения явно преувеличены. Дело даже не в том, что львиную долю информации о событиях в мире составляют не австралийские материалы, а репортажи иностранных телевизионных корпо-



Здание Сиднейской оперы, в котором проходили заседания XXI конгресса СИЛЕКТ

раций — английских, американских, западногерманских и т. д. Само политическое направление программ сиднейского телевидения определяется установками, выработанными не в Канберре, а скорей в Вашингтоне, Бонне, Риме или Лондоне.

Десять дней — срок небольшой, но за это время телезрители успели «проглотить» и информацию о военных маневрах на севере Австралии, где якобы высадились части агрессивной социалистической страны, и сюжет о введении в строй нового эсминца, за штурвалом которого стоял сам премьер-министр Малькольм Фрейзер, и антисоветскую программу о вылазках афганских террористов, и антисоветскую киноагитку «Обвести вора».

Эта наивная и эстетически беспомощная «фальшивка», скорее всего, американская, явно была направлена на то, чтобы внушить австралийцам мысль, что угроза миру исходит от нашей страны, что именно русские являются для Австралии «врагом номер один». С этой точки зрения, бездарный фильм «Обвести вора» мог сыграть определенную пропагандистскую роль, вызывая симпатии к мужественному агенту ЦРУ, который преодолевает массу препятствий, чтобы вывезти из анонимной коммунистической страны девочку, чьи родители эмигрировали на Запад.

В конечном счете далеко не каждый зритель установит сходство между героем фильма и всепобеждающим ковбоем из американских вестернов, между мрачной, насупленной старухой, которая не сводит глаз с девочки,— и отрицательными героинями мелодрам, между роковой красоткой, изображающей полковника КГБ, — и белокурыми «вамп», соблазняющими в фильмах о Дальнем Западе добродетельных персонажей, между готической архитектурой «восточного» городка и стандартными декорациями сериалов вроде «Франкенштейна» или «Дракулы». А если даже и заметит, это тоже устраивает авторов: именно такой «антураж» легче убедит публику, чьи стереотипы складывались на вестернах и мелодрамах. Обыватель возрадуется спасению девочки, разоблачению «вамп» и неуязвимости агента ЦРУ, который, наподобие доброй феи, исчезает в момент встречи ребенка с отцом. Заодно он проглотит как данное и убеждение в том, что Западу (значит, и Австралии) надо вооружаться — иначе с этими русскими не сдобровать...

Конечно, антисоветские программы вовсе не занимают бо́льшую часть времени, и, наряду с ними, можно увидеть передачи иного направления: документальные репортажи из Бейрута, иллюстрированный хроникой анализ внешней политики Рейгана и его «команды», правдивые и достаточно острые передачи о коррупции среди высших чиновников, о финансовых спекуляциях сиднейских миллионеров, о забастовке рабочих нефтеперегонных заводов. Тем не менее общий тон «музыке» задает властная рука дирижера, и тот факт, что он смотрит прежде всего в сторону Вашингтона, не подлежит сомнению. Вряд ли это на пользу телевидению, и не в этом ли одна из причин сбоя в развитии австралийского кино?

Другое наблюдение по поводу телевидения связано с рекламой. В 60-е годы работники австралийского телевидения гордились тем, что они фактически не зависят от рекламы и она занимает в их передачах крайне мало (по сравнению с США и другими странами Запада) времени. Действительно, тогда телевидение могло содержать себя на поступления от зрителей, вносивших определенную сумму за право пользования телеприемником. Сегодня, с ухудшением экономического положения и ростом инфляции, этих поступлений явно недостаточно, и реклама занимает свое «законное» место, прерывая кинофильмы, музыкальные передачи, программы новостей. Хочется вам или нет, смотрите, как три спортивного вида молодца в плавках лихо разворачивают неподъемные рулоны ковров и дорожек; как загримированный под одного из братьев Маркс толстяк повар облизывает пальцы, отведав пищу своего приготовления; как откупоривают бутылку шампанского и снятая цейтрафером пена застывает наподобие снежного сугроба; как ракетой несется над полосой асфальта машина новой марки с позолоченными шинами и тому подобное.

Надежда познакомиться с австралийским кино по телевидению тоже не оправдалась.

Кинофильмы показываются в Сиднее ежедневно по каждому из четырех каналов, однако здесь предпочитают развлекательные картины: вестерны, мюзиклы, старые комедии, уголовные ленты. Несколько раз в неделю (и непременно в субботу и в воскресенье) показывают фильмы посерьезнее, с обязательным — и чаще всего толковым, несмотря на краткость, — предисловием киноведа, определяющего главные особенности фильма, его место в истории кино. Изредка можно увидеть и не американские постановки, но все же первое место принадлежит Голливуду.

Словом, знакомство с телепрограммами Австралии оставило впечатление, что время, когда кино пользовалось активной поддержкой властей и пыталось потеснить влиятельные заграничные фирмы, к сожалению, уже позади.

Естественно, телевидение не может обойти один из ключевых вопросов современности: угрозы новой мировой войны. Большинство австралийцев озабочено возрастающей опасностью ядерного конфликта и его неизбежными и для пятого континента последствиями. «Еще есть время, братья!» — гласил плакат на улицах Сиднея, Аделаиды и Мельбурна в финальных кадрах фильма Стэнли Креймера «На берегу» (кстати, картина снималась в Австралии). Того самого фильма, где по воле сюжета Австралия оказывалась последним островком жизни, а австралийцы, ставшие жертвами войны между великими державами, выстраивались в очереди за пилюлями для «безболезненной» смерти. В контексте фильма плакат «Еще есть время, братья!» читался горькой иронией, в контексте эпохи он звенел призывом действовать без промедления, что-то делать, чтобы предотвратить катастрофу.

Более двадцати лет прошло с момента появления фильма, а он по-прежнему актуален. Встречи, разговоры, споры с австралийскими коллегами воскрешали в памяти эпизоды креймеровского фильма: тот же протест против бессмысленности ядерного самоубийства, то же чувство бессилия, та же растерянность.

Тем более неуместными показались нам воскресные трансляции по телевидению выступлений и проповедей религиозных деятелей, внушающих мысль о неизбежности мировой войны. Вооружившись арсеналом визуальной пропаганды, прибегая к помощи кадров из документальных фильмов об испытаниях ядерного и термоядерного оружия, представители церкви как будто смаковали картины уничтожения всего живого на земле. Любуясь собственными «прогнозами», они живописали картины апокалипсиса и предрекали ядерную

Ректор ВГИКа профессор Виталий Ждан (слева) и директор Австралийской школы кино и телевидения Сторри Уолтон в Национальном парке в Сиднее

смерть крупнейшим городам Европы и Америки. Очевидно, что такие передачи тоже помогают пропагандировать гонку вооружений, нагнетать настроения военного психоза. Очевидно и то, что подобные «телезапугивания» стимулируют у обывателей ощущение собственной беспомощности, подавленности, страха, пассивности — ведь бесполезно что-либо предпринимать в борьбе с фатальным злом. Понятно, кому выгодны такие настроения.

Мы столь подробно остановились на вопросах, связанных с телевидением, потому что в свое время именно оно способствовало взлету австралийского кино.

Кроме того, спору о границах кино и телевидения, об их взаимосвязях были посвящены первые четыре заседания XXI конгресса СИЛЕКТ. Мало кто из гостей и участников этой встречи мог предвидеть, что в Австралии будут ждать открытия конгресса с таким жадным вниманием. Однако это оказалось именно так. Причина даже не в изоляции австралийцев от культурной жизни Европы и Америки, а, скорее, в огромном авторитете Австралийской школы кино и телевидения, с которой часто связывают появление талантливых фильмов. Действительно, известные ныне режиссеры Джиллиан Армстронг, Филипп Нойс, Джон Пападопулос, постановщик телевизионного сериала «Кэсс» Крис Нунэн, историк кино Грэм Ширли, автор так называемых «дешевых» (снятых на 16-мм пленке и рассчитанных только на некоммерческий прокат в киноклубах) фильмов Джеймс Рикетсон составляли ядро первого набора киношколы, организованной в 1973 году — через три года после учреждения Корпорации развития австралийского кино, преобразованной в 1975 году в Австралийскую комиссию по делам кинематографии. Однако наивно полагать, что одно лишь учреждение киношколы способно решить проблему создания национального киноискусства. Даже самые одаренные люди должны иметь под собой почву, опираться на традиции.

Сами австралийцы чаще говорят об иностранных влияниях. Основания для этого есть. «Сыновья Матфея» и «Джедда», поставленные после войны Чарлзом Човелом, рассказывают о борьбе человека с природой в манере Джона Форда. С переездом в Австралию помощника Гирсона Стенли Хоуса стали появляться документальные картины, напоминающие английские социальные зарисовки 30-х годов. Фильмы известного в 50-е годы режиссера Сесиля Холмса проникнуты призывом к социальной солидарности и напоминают чем-то работы итальянских неореалистов. Однако гораздо важнее подчеркнуть не то, что Човел, Хоус, Холмс и другие мастера тех лет подражали стилистике Форда, Гирсона или Де Сики: нельзя не заметить в их работах 1945—1955 годов интереса к социальным проблемам, гуманного отношения к коренным жителям континента, воспевания природы в противовес порочному, дисгармоничному миру больших городов, миру бизнеса. Эти же черты определили и главные особенности фильмов австралийской «волны» 60—70-х годов. Следовательно, прогрессивная традиция существует в национальном киноискусстве и отрицать ее было бы неверно.

Не менее важно то, что новое австралийское кино формировалось в борьбе с коммерческими штампами, широко представленными продукцией Голливуда, со стереотипами фильма «ужасов», уголовной драмы, мюзикла или вестерна, породившего свою местную версию — «кенгуру-вестерн».

Наконец, решающую роль сыграл подъем национального самосознания, преодоление идеологических мифов периода британского владычества, пробуждение всего австралийского искусства, обратившегося к актуальным проблемам современности — таким, как опасность ядерной войны, безработица, разочарование молодежи, судьба национальных меньшинств. К 60-м годам стало ясно, что барьеров, которые отделяли бы австралийскую культуру от мировой, не существует. Тогда и начала реализоваться характерная для искусства современной Австралии тяга к культурным контактам. Значительную роль в приобщении к мировой культуре довелось сыграть национальному кино.

В Австралию приезжает немало гостей

(только в 1981 году там побывали Питер Брук, Роберт де Ниро, Керк Дуглас, Артур Хиллер, Дэниэл Тэрэдэш, Иштван Сабо и многие другие), в Сиднее и Мельбурне ежегодно проводятся два крупных международных кинофестиваля, год назад здесь проходила Неделя кубинского кино, а в октябре 1982 года — кинофестиваль содружества, где были показаны фильмы Англии, Австралии, Ирландии, Ганы, Нигерии, Шри Ланка и ряда стран Юго-Восточной Азии.

Австралийцы гордятся тем, что они приглашали в гости Трюффо и Бертолуччи, что известный кинорежиссер и противник ядерного вооружения Питер Уоткинс выступал в киноклубах с лекциями, а итальянский фильм «Руки над городом» лично представлял его автор Франческо Рози.

Волей-неволей возникал вопрос: почему же так редко появляются в Австралии кинематографисты из СССР? Прекрасно, что студенты и педагоги Австралийской школы кино и телевидения видели «Войну и мир», «Балладу о солдате», «Москва слезам не верит», но не мало ли это и не обогатит ли культурный климат Австралии более представительное знакомство с современным советским кино? В ответ на наши вопросы хозяева смущенно умолкали. Возникало чувство, что какие-то иные мотивы, не имеющие отношения ни к кино, ни к культуре, объясняют существующее положение. Нечего и говорить, что выступления советских делегатов на XXI конгрессе СИЛЕКТ вызывали особый интерес.

Великолепно оборудованная и пользующаяся солидной поддержкой государства, Австралийская школа кино и телевидения встретила гостей приветливо и гостеприимно. Участники конгресса — если только у них оставались силы для ночных просмотров — могли посмотреть кое-что из австралийских кинофильмов в видеозаписи в специально отведенном для этого номере отеля. Торжественное открытие конгресса состоялось в величавом комплексе Сиднейской оперы. Интерес правительства к конгрессу выразился в выступлении министра внутренних дел и охраны среды обитания Тома Маквея, который обратился к участникам торжественной церемонии со словами о роли кино и телевидения для будущего человечества и о той ответственности, которая лежит на педагогах киношкол. Часть заседаний проходила в помещениях крупнейшего Университета имени Маккуори, возле которого возводится новое здание школы кино и телевидения.

«Песнь кузнеца Джимми», режиссер Фред Скепси

Познакомившись с киношколой (ее нынешнее помещение в Четсвуде достаточно просторно и позволяет, помимо студентов дневного отделения, набирать курсы повышения квалификации работников кино и ТВ), нетрудно объяснить ее высокий авторитет. Конечно, имена прошлых выпускников — ныне маститых работников кино — отличная реклама. Однако прошлое есть прошлое. Важно то, что сегодня техническое оснащение школы отвечает самым современным требованиям, а педагогами (это заслуга энергичного директора Сторри Уолтона) работают наиболее видные специалисты в области режиссуры, драматургии, операторского искусства, звукозаписи, монтажа.

Австралийская киношкола не только готовит специалистов для Австралии, но оказывает помощь и другим странам Океании.

Дискуссия о взаимодействии средств кино и телевидения в системе обучения профессиональных кинематографистов, вылилась в бурную полемику. Одна группа делегатов отстаивала точку зрения, согласно которой фильм, созданный для малого экрана, принципиально отличается от ленты, снятой для демонстрации в кинотеатре. Сторонники противоположной точки зрения, наоборот, отказывались признавать наличие какой-то особой специфики, ссылаясь на то, что новые возможности малого экрана никак не изменили характера основных законов, открытых кинематографом.

Те, кто отстаивал независимость телефильма от кино, возлагали надежды на демонстрацию картины, созданной деканом Калифорнийского института искусств, в прошлом художником, Эдом Эмшвиллером. Однако фильм, названный «Солнечный камень», принес разочарование, оказавшись чисто формальным и неповторимым (в силу огромной стоимости — 1,5 миллиона долларов) экспериментом, в котором традиционная техника живописи заменена «живописью» на видеопленке с помощью электронного компьютера. Картина протяженностью не более двух минут напоминает одну из сцен мельесовских «Галлюцинаций Мюнхгаузена» (луна высовывает язык, подмигивает и т. д.).

Кульминацией дискуссии стал теоретический доклад о взаимодействии средств кино и телевидения в процессе кинематографического образования, представленный делегацией ВГИКа. Большинство делегатов решительно поддержало основной тезис этого доклада о единстве эстетической сущности кинематографа и телевидения и выступило против сведения проблемы к чисто формальному, техническому аспекту.

На заседаниях СИЛЕКТ представители Австралийской школы кино и телевидения выступили с сообщениями о видеорепортаже, о специальных программах для аборигенов и о «видеотерапии» — уникальном опыте создания видеофильмов глухонемыми с помощью студентов киношколы. Все доклады сопровождались демонстрацией на видеомагнитофоне. Представители кинофакультета университета НИХОН (Япония) поделились опытом использования новейшей технологии и прогнозами о перспективах развития видеотехники.

Дискуссия по второй теме конгресса — «Современная киношкола и кинематограф развивающихся стран» — приобрела иной, гораздо более широкий масштаб благодаря тому, что, помимо представителей 27 школ — членов СИЛЕКТ из 20 стран мира, в ней приняли участие гости из Индонезии, Новой Каледонии, Фиджи, Малайзии. Гости из Африки и Океании говорили об угрозе культурной экспансии со стороны коммерческого телевидения, о преимуществах, которые представляет, с точки зрения сохранения национальных культурных традиций, техника видеовещания.

Важный вклад в работу конгресса, призванного определить новые формы участия СИЛЕКТ в подготовке специалистов кино и телевидения для развивающихся стран, внесли представители Малайзии (Р. Балакришнан), Новой Каледонии (Ф. Боготу), Новой Зеландии (Р. Бойд-Белл), Папуа — Новой Гвинеи (Р. Лохиа Обе), Фиджи (Дж. Рабакавага). Вместе с делегатами СИЛЕКТ они детально обсудили интересный, основанный на большом фактическом материале доклад киношколы Дании, в котором проанализировано состояние кино- и телеобразования в развивающихся странах.

В итоге генеральная ассамблея СИЛЕКТ приняла так называемую Сиднейскую декларацию о создании специального комитета, который, в контакте с ЮНЕСКО и заинтересованными странами Азии, Африки и Латинской Америки, заложит фундамент для сотрудничества между СИЛЕКТ и развивающимися странами путем организации региональных учебных центров. В заключение генеральная ассамблея избрала новый состав бюро СИЛЕКТ, в который вошел и представитель ВГИКа.

Конгресс подходил к концу; делегаты упаковывали чемоданы и осматривали достопримечательности Сиднея. Нам же, благодаря любезной помощи директора Австралийской киношколы С. Уолтона, была предоставлена возможность посмотреть несколько фильмов, ил-

«Зима наших надежд», режиссер Джон Дайген

люстрирующих характерные особенности австралийской «новой волны». Так, мы смогли увидеть две картины Фреда Скепси — «Игры дьявола» и «Песнь кузнеца Джимми», ленту Джона Дайгена «Зима наших надежд», представленную на XIII МКФ в Москве, короткометражный фильм «Там, где лежат мертвецы» режиссера Кита Гоу и работу Джона Хони «Манганнини», с успехом демонстрировавшуюся на МКФ в Москве в 1981 году.

Разумеется, несколько фильмов не могли дать исчерпывающего представления о состоянии австралийского кино, однако некоторые тенденции, характеризующие поиски деятелей национального прогрессивного кинематографа, и в этих лентах проявились в полной мере. Прежде всего их объединяет страстное желание разделаться с колониальными мифами периода Британской империи, искренняя симпатия к коренному населению, либо истребленному поголовно (как в Тасмании), либо загнанному в резервации и поднимающему голос протеста, романтическое противопоставление природы капиталистическому городу, осуждение жестокости и насилия. Так фильм Скепси «Игры дьявола», графически сухо и жестко изображающий тяжкую, однообразную жизнь учеников католической школы, продиктован стремлением режиссера обобщить горький опыт личной судьбы, придать ему общественное измерение.

Жестокость и агрессивность наставников, вынужденное лицемерие даже наиболее гуманных преподавателей, бесчеловечность методов воспитания — все это делает подростков одинокими, озлобляет их, лишает радостей юности. В этом страшном мире герою фильма, мягкому, застенчивому и доверчивому Тому Аллену остается одно из двух: либо гибель, либо бегство, которым и завершается картина. «Игры дьявола» — не просто антикатолическая драма, но косвенное осуждение эпохи 50-х годов, когда правительство Мензиса стремилось максимально изолировать австралийцев, оградить их от «ненужных» идеологических влияний и контактов и поддерживало создание различных тайных обществ реакционной направленности. Фактически философский фильм Скепси является притчей, направленной против узости мышления, тупого консерватизма и страха перед человеческим интеллектом, рождающими жестокость, угнетение, несправедливость.

Другой фильм Скепси, «Песнь кузнеца Джимми», посвящен весьма острой и больной для австралийской действительности проблеме — участи аборигенов. Сознавая историческую вину белого населения перед коренными

жителями континента, деятели австралийской культуры искренне стремятся показать кровавую правду прошлого и возместить моральный ущерб, нанесенный расистскими выдумками колонизаторов, отношениям между аборигенами и белыми. Этим стремлением и объясняется тот факт, что создатели фильмов считают своим долгом в любой ситуации, вне зависимости от ее конкретного социально-исторического смысла стать на сторону аборигенов. Это гуманная и единственно верная позиция, однако она нуждается в ясном и точном драматургическом решении. В противном случае произведение может объективно стать проводником идей, противоречащих замыслу его создателей. Именно это и произошло с «Песней кузнеца Джимми». Фильм поставлен в 1977 году по роману австралийского писателя Кенилли. Тема картины могла показаться вызывающей: в центре ее абориген, объявивший войну белым. И фильм, и роман опирались на реальное событие, имевшее место в 1900 году в штате Новый Южный Уэльс. Сама по себе история молодого аборигена, воспитанного сельским священником в духе преклонения перед европейской культурой, религией и моралью, а затем попавшего в жестокий и враждебный мир белых, заключала в себе ощутимый трагедийный потенциал. Скепси показывает чудовищные унижения, которым подвергается Джимми: над парнем глумятся и его первый хозяин, полуграмотный Хили, и полицейский сержант расист Фаррел, и даже семья фермера Ньюби, приютившая бездомного героя с его беременной женой, смотрит на своего работника, как на полуживотное. На глазах у Джимми люди Фаррела расправляются с поселением аборигенов, а затем сержант избивает до смерти заключенного в камеру ни в чем не повинного «туземца». Так Джимми приходит к мысли о том, что все белые, одинаково чужие, все они — злейшие враги цветных.

В лице Ньюби, отказавшегося дать Джимми немного продуктов для его жены, кормящей матери, кузнец мстит всем белым, погубившим его доверие к людям, его веру в добро. Однако понимая позицию создателей фильма, трудно оправдать жестокость героя, сердцем принять ее необходимость.

Может быть, Скепси ошибся, пригласив на главную роль непрофессионала, которому не удалось передать всю безмерность обиды, все нюансы разочарования, прозрения, гнева Джимми. Сказалось и то, что обидчики кузнеца обрисованы плоско, однотонно. В итоге зритель не может безоговорочно согласиться с концепцией режиссера.

Патологичность, чрезмерный акцент на жестокости и насилии всегда вредят произведению искусства. Австралийскому кино — не без влияния Голливуда — свойствен определенный натурализм, подчас излишняя щедрость в показе физиологии, и фильм Скепси — тому свидетельство.

Сцена зверского убийства жены Ньюби, троих ее детей и гувернантки служит поворотом не только в судьбе Джимми, но и в отношении зрителя, который с этой минуты видит в нем не героя, вершащего справедливое возмездие, а безжалостного маньяка-убийцу. Самому режиссеру пришлось признать, что именно этот кровавый эпизод послужил причиной неудачной судьбы фильма в прокате. В последней части фильма Джимми обретает гармонию и счастье среди эпически величавой природы, и его смерть в финале выглядит трагическим итогом неравной борьбы, в которой он все-таки был жертвой, но социальный эффект картины ослаблен чудовищной жестокостью его расправы с беззащитными женщинами и детьми.

Талантливый режиссер Скепси обладает неповторимым авторским ви́дением, своим стилистическим почерком, однако его фильмам еще недостает социальной зрелости, ясности гражданской позиции.

В этом отношении привлекательным показался нам скромный фильм Джона Дайгена «Зима наших надежд». Картина, посвященная судьбам молодежи, снята в манере репортажа и рассказывает историю бывшего журналиста, а теперь владельца небольшого книжного магазина. Расследуя причины самоубийства своей возлюбленной, герой встречается с ее подругой Лу. Очевидно, она оказалась на

улице по тем же причинам, что и покончившая с собой Лиза, которую привели в отчаяние безработица, одиночество, всеобщее равнодушие. Лу, как и Лиза, хотела бы жить другой жизнью, и самая известная актриса австралийского кино Джуди Дэйвис просто, точно и трогательно показывает, как в героине рождается надежда начать все сначала.

Дайген обращается к изображению «дна», «аутсайдеров», которые зачастую в глазах молодежи выглядят здоровой антитезой бесчеловечному обществу потребления. При этом режиссер избегает поучений и риторики, но нищета, безнадежность, неприкаянность обитателей трущоб слишком красноречивы. В последний раз мы видим героиню на набережной, где собралась группа левой молодежи и полиция только ждет момента, когда демонстранты развернут лозунги и знамена, чтобы начать расправу. Юноши и девушки запевают песню протеста, и Лу поет вместе со всеми. Слова песни символичны: «Когда сжигаешь мосты, за это надо платить...»

«Зима наших надежд» — драматический рассказ о возрождении человека, о жестокой цене, которой платят за бегство от жизни, о поисках своего места в мире. Не случайно эта картина считается одной из лучших лент, созданных в Австралии в последнее десятилетие. Вероятно, фильм Дайгена в большей степени, нежели остальные из увиденных нами, может считаться своего рода «портретом» Австралии 70-х и рассказать о проблемах, волнующих ее жителей.

Приходится с сожалением констатировать, что начало нового десятилетия пока не нашло на австралийском экране достаточно полного, правдивого отражения. Вместе с тем такие — пусть и немногочисленные — фильмы, как «Зима наших надежд», дают основания предполагать, что в австралийском кино есть силы, способные, развивая лучшие традиции национальной культуры и используя опыт прогрессивного мирового киноискусства, продолжить поиск, определивший подъем кинематографа пятого континента в 60—70-е годы.

Зарубежный фильм на нашем экране

Михаил Ямпольский

Театр теней Акиры Куросавы

«ТЕНЬ ВОИНА» (KAGEMUSHA»)
Авторы сценария Акира Куросава, Масато Идэ. Режиссер Акира Куросава. Операторы, Такао Сайто, Сёидзи Уэда. Художник Ёсиро Мураки. Композитор Синитиро Икэбэ. Производство кинокомпании «Тохо» (Япония).

Для тех, кто заинтересованно следит за творчеством выдающегося японского режиссера Акиры Куросавы, его последний фильм «Тень воина» (1980) полон неожиданностей. Пышная, декоративная статика и открытая театральность постановки резко контрастируют здесь с традиционным стилем мастера — живым, темпераментным, обнаженно правдивым, не приемлющим официальной ритуальности. С именем Куросавы обычно связывается реформа японского исторического фильма, отказ от окостеневшей структуры так называемых «дзидайгеки» — костюмированных спектаклей, где относительная ослабленность действия и многочисленные разговорные сцены, изысканные одежды героев, парики, гримы, взятые из театра Кабуки, способствовали созданию в высшей степени условного образа феодальной Японии. (Классическим произведением такого рода был предпоследний фильм Кэндзи Мидзогути «Син хэйки моногатари» (1955). Ранее Куросава противопоставлял такого рода зрелищу картины о самурайских «низах», предпочитая огрубленность жизненной структуры изыску условного историзма. В «Тени воина» художник отказался от созданной им же модели и многое позаимствовал у Мидзогути.

Кроме того, Куросава впервые поставил исторический фильм в прямом смысле этого слова — в «Тени воина» фигурируют подлинные исторические персонажи и повествуется об известных событиях японской истории. Обращение к конкретному историческому материалу

попытки создать своеобразную «философию истории», отличающие последнюю ленту режиссера, во многом объясняют, на наш взгляд, и заметную стилевую переориентацию.

ИСТОРИЯ

Действие фильма «Тень воина» происходит в период так называемой «столетней войны Сенкуко» (1467—1574), в конце длительного правления второй династии сегунов[1] — Асикага. Это был период кровавых междоусобных войн, когда ряд крупных феодалов Японии стремились объединить страну под своей эгидой. Куросава точно определяет хронологические рамки своего повествования, ограничивая его последним отрезком этой драматической эпохи. В центре сюжета — борьба трех князей: Сингена Такеда, Нобунага Ода и Иэясу Токугава. В 1568 году Ода вступает в древнюю столицу Японии Киото. Его поддерживает Токугава. Владетель княжества Кай — Синген Такеда стремится перехватить у них инициативу. Но в ходе осады одного из замков Такеда смертельно ранен, он умирает, завещая хранить свою смерть в тайне в течение трех лет. Престол княжества Кай занимает двойник Сингена Такеда, бывший вор, которому выпало играть роль умершего князя. История двойника, по воле случая оказавшегося в центре исторических событий, и рассказана в фильме.

Конец XVI века выбран Куросавой, конечно, не случайно. Именно в то время в феодальной Японии начинает закладываться здание государственного абсолютизма эпохи Токугава. Мы становимся свидетелями последних судорог самурайской вольницы, которую после разгрома оппозиции в битве при Секигахара и принятия Иэясу Токугава титула сегуна в 1603 году ждет бесславный конец.

Художника интересует проблема власти и фигура властителя на фоне деградации «княжеского величия». Куросава берет «великого» воина Сингена Такеда и как бы ставит над ним подсказанный самой историей художественный эксперимент, подменяя его невеждой без роду и племени, ничего не смыслящим ни в политике, ни в воинском искусстве.

Что же получается? Если Синген добивался успеха, развивая кипучую деятельность, то двойник успешно «правит» княжеством, фактически не предпринимая никаких активных действий...

Но не только в этой контрастной смене методов правления заключается эксперимент Куросавы. Его интересует сама суть государственной власти, «дробящейся» в отношениях государя и его слуг, владыки и его двойника. При этом Куросава опирается на исторически засвидетельствованный факт наличия двойников у многих японских феодалов, в частности у исторического Сингена Такеда, которого действительно нередко подменял выведенный и в фильме брат — Нобукадо.

В самом начале фильма Синген заявляет, что он хочет о д и н править страной, а потому изгнал своего отца и убил собственного сына. Эта тема кровавого, усугубляющегося преступлением одиночества как бы дублируется темой зеркального размножения двойников.

Картина Куросавы начинается статичным шестиминутным(!) планом Сингена и двух его «близнецов», одинаково одетых и сидящих в одинаковых позах. На общем плане трудно понять, кто ведет речь, и зритель не сразу может различить героев ленты. Так символизируется уничтожение князем индивидуальных воль, ярких личностей, стремление воспроизвести свое «я» в симметрической упорядоченности и подчиненности окружающего мира; это самоудвоение в безвольных куклах оказывается не только атрибутом абсолютной власти, но и той язвой, которая разъедает власть изнутри. Не случайно в конце фильма во время сражения, в котором Нобунага Ода впервые использовал в широких масштабах огнестрельное оружие, войска княжества Кай погибают, столкнувшись с безликим огненным смерчем, как бы знаменующим наступление новой эры. Символично, что против вооруженных ружьями воинов бросаются один за другим четыре полка — «Ветер», «Лес», «Огонь», «Гора» — четыре стихии мироздания, чья ги-

[1] Сегун — титул военно-феодальных правителей Японии в 1192—1867 годах; при сегунах императорская династия была лишена реальной власти. — Прим. ред.

«Тень воина»

бель свидетельствует о распаде естественного строя вещей перед лицом обезличивающего абсолютизма.

Но умножение масок, копирующих оригинал, уничтожает и сам оригинал. Власть — единая, неделимая — как бы растворяется, ускользает из рук ее могучего носителя, становится безличным началом. Слуги, царедворцы, двойники успешно разделяют ее. Попытка сына Сингена, Кацуери, в финале фильма принять полноту ответственности на себя ведет к гибели всего государства.

Историософия Куросавы, развернутая им в «Тени воина» на материале оппозиций человек — маска, личность — двойник, индивидуальное поведение — обезличивающий ритуал и т. д., подкреплена введением в ткань фильма мощного пласта театральной традиции, где система подобных антиномий может быть выражена максимально четко.

ТЕАТР

В фильме есть эпизод: крупная победа войска княжества Кай празднуется в храме, где идет представление театра Но. Этот театр сложился как художественное явление именно в период правления сегунов Асикага и стал к концу XVI века излюбленным развлечением знати. Короткий эпизод представления Но отсылает к поэтике традиционного японского театра. Она проступает и в подчеркнутой эстетизации изображения в «Тени воина» (один из ведущих принципов театра Но — принцип красоты, би), и в глубоком пессимизме фильма (один из обязательных мотивов пьес театра Но — мотив бренности бытия, иллюзорности этого мира). В самом сюжете фильма Куросавы также скрыты характерные мотивы поэтики Но. Для театра Но типично присутствие двух персонажей: главного действующего лица — ситэ и второстепенного — ваки. Остальные персонажи выполняют функции спутников — цурэ. Такое «двуглавие» драматической структуры полностью соблюдено и в «Тени воина», где князь (ситэ) противопоставлен двойнику (ваки), и где исчезновение протагониста, его смерть, нарушает гармонию двуединой структуры, постоянно стремящейся восстановить свое прежнее качество. На место князя встает его брат, который, в свою очередь, выдвигает на первый план двойника

и т. д. Еще одна особенность Но: герой (ситэ) выступает в маске, ваки — без маски. Маскированность ситэ связана с тем, что в традиционной пьесе Но герой первоначально выступает как бы не в своем облике (маэ-дзитэ), а затем меняет маску и предстает как бы в своем подлинном обличье (ноти-дзитэ). Обе роли маэ-дзитэ и ноти-дзитэ исполняет один и тот же актер. Такая смена масок и постоянная попытка испытать подлинность протагониста лежат в основе сюжета «Тени воина» (кстати, князя и его двойника играет один актер — Тацуя Накадаи). Более того, сам сюжет фильма может быть описан как драматическая история вживания актера в предложенную ему роль, то есть развертывание одного из важнейших принципов Но — мономанэ, принципа подражания, о котором теоретик Но — Сэами писал, что актеру «сначала нужно научиться быть тем, кому подражаешь, и только потом подражать» [2].

Серия эпизодов фильма строится как испытание героя в принятой им на себя театральной роли, как проверка того, кем же он является — маэ-дзитэ или ноти-дзитэ. Впервые двойник предстает перед военачальниками (типичным «хором» театра Но) под маской-забралом. Лазутчики врага постоянно пытаются понять, кто перед ними — князь или двойник. Его испытывают внук и наследник (типичное для Но амплуа — коката, мальчика), жены и наложницы, воины, слуги. И все эти испытания строятся как микроспектакли с четко отделенной от зрителей сценой, где мученически вживается в свою роль двойник, где корчится под маской второстепенный персонаж, которому навязана роль протагониста.

Образ театра в фильме распространяется на весь мир. Весьма характерен в этом отношении эпизод, в котором Сингена смертельно ранят под стенами осаждаемой им крепости. Князь узнал, что каждый вечер на стене крепости играет флейта и захотел послушать вражеского флейтиста, за что и поплатился жизнью. Вся сцена, когда осаждающие в оцепенении слушают флейту, подчеркнуто театральна; да и сама флейта — ведущий инструмент театра Но. Покушение на князя обставляется Куросавой как театральное представление; отчасти театрализована и война; безусловно театрализован быт княжеского двора.

Таким образом, история и политика в фильме Куросавы впитывают театр как собственную метафору. Поэтому сдвиг художественного мира фильма в сторону театрального кода представляется глубоко мотивированным и содержательно оправданным. Но между политикой и театром существует еще одно обширное поле, «задействованное» в фильме, — миф.

МИФ

Осмысление истории у Куросавы носит мифопоэтический характер, что и позволяет органично сочетать на экране своеобразный историзм с театральной метафорой. Органичность этого сочетания основывается также и на ориентации театра Но на миф. «Тень воина» близка пьесам жанра «отоко-моно», в которых обычно известные воины, появляясь на сцене в виде духов умерших, рассказывали свою историю.

Вместе с тем сюжет о двойниках — один из популярнейших мифологических сюжетов. По мнению исследовавшего мифологию двойника Эдгара Морена, «двойник является ядром любого архаического представления, касающегося мертвых» [3]. Тень, отражение в зеркале, двойник являются объектами многочисленных суеверий [4]. Встреча с двойником обыкновенно трактуется как предвестник смерти...

«Тень воина» заключает в себе множество реминисценций мифа о двойнике. Появление двойника предшествует смерти Сингена. Сам двойник (возможно, убийца) был приведен во дворец князя с места казни. Обращаясь к Сингену, он заявляет: «Я одной ногой уже по ту сторону жизни». Мистическое появление двойника, странное отсутствие у него имени и ряд других примет придают ему отчасти мифологический характер.

---

[2] Цит. по: Конрад Н. И. Избранные труды. — Литература и театр. М., 1978, с. 368

[3] Morin E. L'homme et la mort. P., 1970, p. 133.

[4] См.: Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. М., 1980, с. 217—221.

Тема смерти в фильме занимает значительное место. Замещение мертвого князя двойником связано с целой цепочкой символических эпизодов, из которых особенно значителен эпизод похорон Сингена в воде. Здесь лодка (традиционный мотив перевозки души умершего через реку смерти) исчезает в тумане, как бы уходя в иной мир, и вновь возвращается в мир живых (весь эпизод построен как цитата знаменитой сцены в тумане из «Угэцу моногатари» Мидзогути). Характерно, что именно здесь, на берегу, двойник принимает решение взять на себя предложенную ему роль. В конце фильма погибающий двойник погружается в воды озера, в котором плывет княжеский стяг Сингена, как бы окончательно превращаясь тем самым в самого князя, соединяясь с ним в водах смерти. На протяжении всего фильма смерть постоянно витает над двойником. Нельзя не отметить в этой связи весьма символический момент гибели телохранителей, защищающих двойника во время ночной битвы. Нагромождающаяся гора убитых воинов, погибающих от незримого врага, подобна жертвоприношению тени, двойнику.

Миф проведен Куросавой сквозь всю текстуру фильма. В начальном эпизоде разговора трех двойников только князь отбрасывает тень — двое других ее лишены. Сам приказ князя не совершать походов за пределы княжества после его смерти связан со старинным поверием, что духи, двойники, обитают лишь в «близком пространстве» (Морен), в границах родовых земель и т. д.

Заметим, что активная мифологизация сюжета «Тени воина» ни в коей мере не является данью дальневосточному мистицизму: она помогает Куросаве — параллельно театральной метафоре — развернуть еще одну метафору абсолютной власти, а именно представить ее как мертвящее начало, пронизанное во всех своих порах угрозой конца, ухода в небытие.

Фильм Куросавы отчасти и строится как вложенные друг в друга три модели — историческая, театральная и мифологическая; они обладают некой замкнутостью безличных систем. Но Куросава не был бы великим художником и гуманистом, если бы не поместил в свой зеркальный трехстворчатый «складень» живого человека, для которого существование этих холодных миров мучительно.

ЧЕЛОВЕК

Среди множества персонажей фильма лишь те, кого играет Тацуя Накадаи, в полной мере наделены сложной психологией, лишь они — князь и его двойник — по-человечески многомерны. Два персонажа, находящиеся на противоположных полюсах социальной иерархии (могучий феодал и приговоренный к смерти преступник), являются полноценными личностями. Эти двое, и только они, всюду в фильме выключены из кодифицированной общественной структуры: князь стоит н а д ней, двойник — в н е ее пределов.

Человеческая коллизия фильма заключается в необходимости для двойника отказаться от собственной личности, влиться в чужеродную для него общественную стихию, войти в тот мифологический «театр истории», который являет собой двор княжества Кай. Двойник предстает классическим мятущимся персонажем Куросавы, включенным в нехарактерную для него среду. Драматизм ситуации усугублен тем, что князь, роль которого поручена двойнику, последнему совершенно неизвестен, и он бредет в чужом мире в поисках «другого», полагаясь на свою интуицию и реакцию окружающих. Но окружение безлико, непроницаемо, иногда агрессивно; ему дано судить, насколько успешно перевоплощение двойника. Для слуг, свиты, наложниц суть человека заключена в его манерах, они обращают внимание лишь на ритуальную сторону поведения.

...Мы видим, как пристально всматривается двойник в пустые лица, как стремится он через них овладеть душой отсутствующего. Но парадоксальность ситуации заключается в том, что истинный прорыв к сущности «другого» двойник совершает, лишь нарушая ритуал, когда он отдается импульсивному порыву. Именно тогда, погнав вскачь коня, он обма-

нывает вражеских лазутчиков; неожиданно приласкав внука во время чинной церемонии приветствия, он завоевывает доверие ребенка. Полного растворения в духе умершего Сингена двойник достигает лишь в финале фильма, выброшенный из дворца, лишенный княжеских одежд, оплеванный слугами. Здесь, обезумев от горя, отверженный всеми, на поле брани, он — в нарушение всякой логики — жертвует собой, наконец утверждая в смерти свое тождество с мертвым князем. Так окончательное превращение маски в лицо осуществляется лишь в момент полного разрушения маски и возвращения двойника в свое прежнее исходное состояние парии, с которого и началась его странная авантюра.

Куросава описывает состояние двойничества как состояние социального расщепления личности, ее ущербности, ее связанности с «другим» — Отцом, Владыкой, Демиургом. Двойничество это прежде всего состояние несамостоятельности, отчуждения; оно есть атрибут безграничной, бесчелевечной власти. Идентификация с «другим», доведенная до растворения в чужой личности, превращение в «другого» приводит к разрушению безликой социальной иерархии. Иначе говоря, чтобы осуществить до конца свою функцию — стать «другим», двойник должен разрушить ситуацию двойничества, которая и есть его жизненный статус; он должен выломиться из рамок социума и в конечном счете уничтожить себя.

В этом состоит трагическая коллизия «Тени воина». Для ее экранного воплощения Куросава нашел необычайно сложную и противоречивую кинематографическую форму, в которой историческое, театральное, мифологическое и человеческое обретают неповторимый и весьма своеобразный синтез.

КИНО

Куросава относится к тем мастерам киноискусства, у которых особенности смыслового содержания фильма нередко непосредственно воздействуют не только на его форму, но даже и на метод съемки. Так, при съемках «Идиота» по Достоевскому, где, между прочим, весьма существенна ситуация псевдодвойничества Мышкина — Рогожина, «пришлось ввести в фильм исполнителя роли «тени Мышкина». Он двигался так же, как Мышкин, а другой юпитер давал его тень на стене»[5]. При работе над «Расемоном», фильмом, объединяющим четыре рассказа различных персонажей об одном и том же событии, режиссер, как бы воспроизведя драматургию фильма на съемочной площадке, впервые применил метод трехкамерной съемки.

Ситуация «Тени воина» — на формальном уровне — выявляется в нескольких приемах. Прежде всего это компоновка материала, где долгие статичные сцены вдруг прерываются короткими вихреобразными движениями. В самом начале фильма эта форма задана как общий принцип. После очень долгого неподвижного кадра идет головокружительный бег воина мимо отдыхающих солдат, бег, за которым следит камера, прочерчивая сложнейшую, «каллиграфическую» траекторию. К разряду таких вспышек динамики, как бы выражающих всплески человеческой воли, следует отнести и несколько врезанных в фильм кадров безумно мчащихся всадников.

Ситуация фильма кинематографически осмыслена и на более глубоком уровне. Двойник в «Тени воина» стремится полностью отождествить себя с умершим князем, но его попытки постоянно затруднены отсутствием на экране самого Сингена. Поскольку проблема идентификации принципиально важна для самого функционирования кинозрелища, Куросава проецирует сложности, с которыми сталкивается двойник, на зрителя фильма. Полноценная идентификация в кино основана на смене точек зрения камеры, когда зритель то видит персонаж, с которым он идентифицируется, «извне», то смотрит как бы глазами самого персонажа, идентифицируясь с ним «изнутри». Таким образом, обращение точек зрения является основой полноценного идентификационного механизма в кино. Куросава систематически разрушает такую «реверсивную»

[5] Акира Куросава, сб. М., 1977, с. 186.

монтажную структуру. В самых ключевых моментах действия мы видим двойника, мучительно всматривающегося в пространство перед собой, но часто лишены возможности сами увидеть это пространство. Мы видим «зрителя», но не действие. Такая неполнота монтажного пространства в какой-то мере блокирует нашу идентификацию с персонажем (затрудненную также и тем, что двойник только лишь ищет собственную личность), воспроизводя в подлинном зрителе фильма психологическую дилемму героя. Оттого, что мы часто лишены кругового обзора, в фильме особое значение приобретает внекадровое пространство, в котором, как правило, и происходит основное динамическое действие. Так построены все сцены сражений которые нам в бóльшей мере дается пережить через неподвижную фигуру двойника в кадре, чем через наблюдение за полем битвы. Динамика внекадрового пространства здесь лишь косвенно отражена в статике самого кадра. Такое строение ленты придает особый вес внекадровому миру, тому, что отсутствует в поле нашего зрения.

Внекадровое пространство как будто оказывает необычайное давление на кадр. Например, в эпизоде прибытия двойника с войны — слуги с метлами в спешке метут, слыша все приближающийся топот копыт. Вихрь неотвратимого приближения коней выражен лишь в страхе и нарастающей суете слуг, как бы ощущающих на себе движение со стороны «набухающего» внекадрового пространства. В сцене финальной битвы Нобунага Ода отдает приказ стрелять по коннице — и зритель уже готов к традиционному зрелищу летящих в пыль подстреленных лошадей. Но Куросава так и не покажет нам самой битвы, строя ее «образ» на монтаже лица двойника, картины смятенного штаба Кацуери и стреляющих ружей. В другой битве все совершается под покровом ночи, скрывающей от нас суть происходящего. Статичный мир «Тени воина» оказывается лишь ограниченной областью реального пространства, бóльшая и наиболее динамичная часть которого отрезана в монтаже, вынесена за пределы кадра, спрятана в ночи. В этой статичной «зрительской» «половине мира» двойник и пребывает весь фильм для того, чтобы в самом конце перешагнуть границы неподвижного социализированного пространства и вступить в само «место действия», на поле битвы — то поле, где царит подлинная жизнь, но где властвует и смерть. А на протяжении всего фильма, покуда не наступит искупительный финал, движение, кровавый хаос истории, человеческое смятение — все это проникает в видимый нами мир из-за кадра и бросает тревожную тень на церемонную неподвижность двора, ритуал, театр, миф. Жизнь врывается в кадр короткими молниями летящих всадников апокалипсиса; но горячее ее дыхание ощутимо в фильме постоянно.

Олег Сулькин

Почти любовная история

«СЫНОВЬЯ ДОЛЖНЫ ВОЗВРАЩАТЬСЯ ДОМОЙ» («SONS FOR THE RETURN HOME»)
По одноименному роману Альберта Уэндта. Автор сценария и режиссер Пол Мондер. Оператор Алан Боллинджер. Художник Винсент Уорд. Композитор Малькольм Смит. Производство «Нью Зилэнд филм комишн» (Новая Зеландия).

Завязка сюжета проста и бесхитростна. Новая Зеландия. Наши дни. В университетском «кампусе» знакомятся юноша и девушка. Оба студенты. Он — его зовут Сиони — приехал с Самоа, полинезиец, штудирует историю, а для заработка трудится на автомобильном заводе. Она — Сара — белая, из добропорядочной семьи, специализируется на изучении английской филологии.

...Случайная встреча в студенческом кафе, ни к чему не обязывающий разговор. Сиони,

натерпевшийся, как мы узнаем потом, и в детстве, и в юности унижений и насмешек из-за своего «низкого» происхождения и цвета кожи, отнюдь не расположен к флирту со словоохотливой студенткой. И если бы не настойчивость Сары, пренебрегшей условностями и ставшей во взаимоотношениях молодых людей стороной активной, вряд ли состоялась бы любовная история, свидетелями которой мы оказались.

Рождающееся чувство приносит влюбленным ощущение полноты бытия и безоблачного счастья. Однако дальнейшие события нарушают идиллию. У этой истории любви, скажем сразу, грустный финал...

Память подсказывает и давние, и совсем свежие аналогии складывающейся сюжетной коллизии. Быть может, ассоциации эти и не к месту. Фильм Пола Мондера представляет кинематограф, принципиально отличный от душещипательных драм с сильнодействующими эффектами, где Он — непременно красивый и ловкий «дикарь», «туземец», Тарзан, не испорченный цивилизацией, а Она — непременно красивая девушка, бросающаяся вопреки всем и всему в омут губительной страсти... Развлекательный кинематограф и по сей день охотно эксплуатирует плодоносную жилу «чувствительной» темы. Упомянем хотя бы недавно пронесшийся по нашим экранам американский фильм «Ураган».

У фильма Пола Мондера лишь внешнее, чисто формальное сходство с описанной выше коммерческой моделью, призванной развлекать и отвлекать. Здесь все так и — не так. Увиденные в документальной подлинности подкупающе естественные отношения главных героев напрочь лишены мелодраматичности. Задача постановщика не в том, чтобы давить на струны зрительской души, вышибать слезу сопереживания. Через призму камерного повествования о любви, ревности и размолвки выявляется глубинная социально-психологическая природа драмы двоих, обнажаются острые национальные противоречия, предопределившие мотивы поступков персонажей фильма, как центральных, так и второстепенных. Отсюда поразительная, поистине программная антиромантичность стилевого решения. Обыденность, прозаичность действия подчеркнуты скромностью изобразительной палитры, скупой на полутона и нюансы, лапидарностью операторской работы, сдержанным рисунком актерских ролей.

Как же определить жанр фильма? Драма чувств? Скорее, психологизированная публицистика в образах игрового кино. Вслед за известным романом самоанского писателя Альберта Уэндта лента концентрирует внимание на сопоставлении, сшибке двух типов мышления, двух укладов жизни, двух культурных традиций. В книге события располагаются в строгой хронологической последовательности. Режиссер отказывается от этого принципа, отдавая предпочтение свободной структуре повествования. Ретроспективные кадры-«флешбэки» — воспоминания Сиони о детских годах на Самоа, о трудностях, сопровождавших переезд семьи в Новую Зеландию, — несут значительную смысловую и идейную нагрузку, комментируя и дополняя поступки героя, объясняя суть его поведения.

С тех давних пор, когда на далекие острова хлынул поток переселенцев с берегов Альбиона, в Новой Зеландии сосуществуют две культуры: местная, полинезийская, и та, что привезли с собой англоязычные иммигранты. Колонизация островов вылилась для племен маори в нескончаемый поток притеснений. У них отбирали землю, обманом и силой вынуждая покидать родные территории. Неискорененные расовые противоречия находят свое отражение и в современной жизни новозеландского общества, по-прежнему остро стоит проблема дискриминации «цветного» населения.

Если уж маори, коренные жители здешних мест, терпят унижение со стороны белых, то что говорить о полинезийцах приезжих, таких, как герой фильма «Сыновья должны возвращаться домой». В глазах многих они — «черная кость», парии, люди второго сорта. Конечно, здесь не ЮАР, расизм не возведен в ранг государственной политики, национальная неприязнь проявляется преимущественно в «мягких», скрытых формах. Тем значительней представляется мне разоблачительный пафос кар-

«Сыновья должны возвращаться домой»

тины Мондера, обнажившей тайные механизмы национально-классовых противоречий, спрятавшихся за благополучным фасадом современной новозеландской действительности.

Чтобы адекватно воспринять социально-критическую направленность ленты, нужно ясно отдавать себе отчет в существовании непреодолимых барьеров между белым и «цветным» населением этой страны. Тогда поступок девушки Сары, сблизившейся с полинезийцем, будет оценен как акт незаурядного мужества и душевного благородства. В первую очередь Сарой движет энергия отрицания. Против чего же она восстает?

В семье Сары есть заведенный раз и навсегда порядок, уют, достаток. Но это фасад, а за ним — совсем другое: взаимная холодность родителей — любви-то не было и нет! — пугающая некоммуникабельность, одиночество, тоска и неудовлетворенность. Сара находит в Сиони то, чего не хватает ей в собственном доме: юноша восхищает ее естественностью, искренностью, органичностью, он представляется ей полной противоположностью родителям с их филистерской моралью, нехитрой философией «стерпится — слюбится». Сиони — из другого мира, он отвечает ее идеалам нравственного максимализма, у них-то все будет по-другому, по-настоящему.

Но вот, по горькой иронии судьбы, молодая пара попадает в ту же ситуацию, что предшествовала женитьбе родителей девушки — отец Сары связал жизнь с ее матерью отнюдь не по любви, а из чувства долга: та ждала ребенка. Сара беременна. И когда Сиони делает ей предложение, ее начинают одолевать мучительные сомнения. Любит ли он по-настоящему? Или в нем заговорил голос отцовства, а чувство отступило на второй план? Решившись, Сара разрывает с Сиони. Она жертвует любовью, панически боясь повторить отрицаемую ею «модель». Причем окончательное решение Сара принимает сама, без чьей-либо подсказки, без нажима извне. Традиция предлагала автору ленты иной ход. Главными виновниками размолвки могли бы стать антагонистические родительские кланы. Но в том-то и дело, что сопротивление «предков», ставящих рогатки на пути влюбленных друг к другу, оказалось в конечном счете преодоли-

мо. Единственным непримиримым, не сдавшимся участником конфликта остается мать Сиони. Но несогласие матери на брак с Сарой вряд ли остановило бы парня, привыкшего принимать решения самостоятельно.

Итак, главные архитекторы и одновременно разрушители своего счастья — Сара и Сиони. О побудительных мотивах поступков девушки мы уже говорили. Они достаточно легко прочитываются. С Сиони дело обстоит значительно сложнее.

Образ этот, воплощенный актером Улисом Петайя, безусловно центральный в фильме. Это не простодушный «дикарь», не пылкий «туземец», хотя и простодушие, и пылкость имеются в его душевном багаже. Натура это цельная, сильная, думающая, пытливая, по-человечески обаятельная. В самом начале ленты, когда происходит наше знакомство с Сиони, мы окунаемся в экзотическую атмосферу самоанского быта. Пантеистичность островного бытия, сакральная таинственность древних верований островитян, их нерасторжимая связь с природой — все это во многом формирует внутренний мир Сиони, оставляя глубокие борозды в его душе. Нам дано познакомиться с этим способом существования, чтобы мы резче ощутили пропасть, отделяющую его от образа жизни «цивилизованного» общества.

Сиони — из той породы смельчаков, что пропасть эту стремятся преодолеть. Постигая премудрости знаний, открывая для себя новые горизонты, он начинает прозревать ограниченность родной культуры, его раздражает условность, нарочитая ритуальность тамошнего бытия, он чувствует, что вылеплен из другого теста, что ему уготована иная судьба. Переехав в Новую Зеландию, Сиони, как и другие полинезийцы, сталкивается с проявлениями расовой неприязни и вопиющей национальной дискриминации. Трудности ожесточают юношу, закаляя его волю и укрепляя в честолюбивом желании преуспеть во что бы то ни стало. Он приспосабливается, пытаясь вписаться в «систему».

Показателен один эпизод. Полицейский наряд врывается ночью в дом, где обитает недавно приехавшая с Самоа семья Сиони. Служители закона упиваются своей безнаказанностью. Но в лице Сиони встречают решительный отпор. Парень ошарашивает их твердостью, подчеркнутой корректностью, точным знанием законов. Полинезиец не скрывает своей гордости от того, что держится «совсем как белый», от того, что превосходно умеет «играть в их игры». Осознанный конформизм Сиони ставит его в ряд тех героев западного социально-критического кинематографа, кто подобно чернокожему следователю Тиббсу из фильма американского режиссера Нормана Джюисона «Душной южной ночью» убежден в высшей целесообразности мимикрии, дающей, по их мнению, возможность больней поражать ненавистных противников.

Оттолкнувшись от родного берега, Сиони так и не пристал к другому. Общение с людьми круга Сары еще больше выявляет его глубокую отчужденность, неспособность стать таким же, как они. Чужой среди своих, чужой среди чужих... Лишь в компании простых работяг-маорийцев Сиони чувствует себя в своей тарелке. Но и эта среда для него, образованного, тонко чувствующего человека, чужая.

Человек отрывается от корней, теряет привычную почву, но и на новой не чувствует себя вполне уверенно. Социологи давно исследуют это своеобразное переходное состояние личности, называемое маргинальным, пограничным. Таким маргинальным человеком предстает на экране герой фильма. Видимо, суждено ему маяться неприкаянным, ища свое место в жизни. В финале он теряет Сару. Казалось бы, тут-то и вернуться к родному очагу. Но и домой возврата нет. Заключительные кадры картины не дают ни малейшего намека на его будущее. Сиони смотрит в иллюминатор самолета. Камера скользит по бесконечности океанской глади. «Рейс семьсот тридцать следует до Тонги и далее». И далее... В этой неопределенности слышишь неясность дальнейшего жизненного маршрута полинезийца Сиони, может статься, обреченного, как и его вольнолюбивые предки, бороздить человеческий океан в поисках земного рая.

Конфликт двух укладов, двух культур —

полинезийской и англоязычной — стал, по существу, одной из главных, ключевых тем современного новозеландского кинематографа, отразив тем самым глубокую озабоченность демократической общественности страны бедственным положением коренного населения. Если в демонстрировавшейся на XII Московском кинофестивале картине режиссера М. Блэка «Фотографии» и в новой ленте Дж. Мерфи «Уту» («Возмездие») проблема взята в историческом ракурсе, то в фильме «Сыновья должны возвращаться домой» она впрямую обращена к современности. Печальная судьба Сиони должна привлечь внимание к положению многих его соотечественников, обреченных на тяготы и лишения, испытывающих на себе тяжесть расовых предрассудков, бытующих в буржуазном обществе.

Синерама

Болгария

Печать НРБ сообщает о присуждении премий Союза болгарских кинематографистов за 1982 год. Особый приз — «Золотая камера» — вручен режиссеру Христо Ковачеву за многолетнюю плодотворную работу в документалистике.

По разделу художественной кинематографии наград удостоены режиссеры Борислав Шаралиев («Удар») и Людмил Кирков («Ансамбль без названия»). В области детского кино лауреатами года стали режиссер Димитр Петров и сценарист Рада Москова.

Лучшим сценарием признан «Самый тяжкий грех» Драгомира Асенова. За операторское мастерство премии Союза удостоен Виктор Чичов за фильм «Белая магия», а также оператор Атанас Тасев за работу в области художественного и документального кино в 1982 году.

С большим удовлетворением встречено общественностью страны присуждение премии Союза болгарских кинематографистов за лучшую мужскую роль актеру Петру Гюрову, блестяще воссоздавшему образ великого революционера Георгия Димитрова в фильме Хуана Антонио Бардема «Предупреждение». Премией отмечена также работа Стефана Мавродиева. Лучшей актрисой признана Пламена Гетова за роль Неды в картине «Белая магия».

Премиями Союза кинематографистов отмечены документальные ленты: «К биографии Димитрова» (режиссер Юлиан Стоянов), «Минута молчания» и «Вода» (режиссер Стилиан Парушев). В области мультипликационного кино лауреатами стали режиссеры Радка Бычварова (за творчество в целом) и Христо Топузанов за мультфильмы «Компромисс» и «2000 чудес».

Лауреатом премии Союза болгарских кинематографистов в области кинокритики стал известный киновед Владимир Игнатовски — автор фундаментальной работы «Кинодесятилетие».

●

Фильм «Прилив нежности» — дебют молодого режиссера Косты Бикова. Некоторое время Биков, выпускник Московского энергетического института, работал по специальности, затем окончил Институт театрального искусства в Софии. Затем Биков работал ассистентом у режиссеров Георгия Стоянова и Тодора Стоянова, был вторым режиссером у Бинки Желязковой и Николы Корабова.

«Прилив нежности», режиссер Коста Биков (фото из журнала «Болгарские фильмы», Болгария)

В интервью журналу «Филмови новини» Биков сказал: «Я работал над сценарием фильма, в основу которого легла повесть Руденко Иорданова, в течение трех лет. Меня привлекла в этом произведении главным образом эпоха перелома, когда уходит старое и рождается новый мир. Таким переломом для Болгарии стало 9 сентября 1944 года — с этого начинается наша картина. Я стремился увидеть это необыкновенное время глазами обычного человека. Ведь такие простые люди, как герой моего фильма Пейчина (Любен Чаталов), делают в конечном счете историю...»

Действие фильма охватывает всего один год. Героя картины зрители видят на фронте, а потом дома, куда он возвращается после ранения. Здесь его ждет мирная жизнь, любовь, тот самый «прилив нежности», который, по словам одного из персонажей, «затопит человечество после войны».

Пейчина своей наивностью, доверчивостью напоминает гашековского Швейка, хотя порой его образ приобретает трагическую окраску. Нравственный выбор человека в коренным образом изменившихся исторических условиях — вот главная тема картины. И выбор этот для Пейчины однозначен: участие в созидании новой Болгарии, мир, счастье, любовь.

Кроме режиссера, в картине дебютируют оператор Димитр Лисичаров и художник Иван Андреев.

В. Кривуля

ГДР

На сегодняшний день продукция группы документального кино, организованной на ДЕФА в 1975 году и специализирующейся на выпуске телевизионных и общеэкранных фильмов для детей и подростков, составляет более сотни названий; у истоков этого ценного начинания стояли такие кинематографисты, как Эрнст Кантцлер, Конрад Вайс, Гюнтер Йордан, Петер Петерсон, Гюнтер Майер. Сейчас в группе работают одиннадцать режиссеров, средний возраст которых — около 35 лет. Таким образом, документальные картины, адресованные самой молодой части киноаудитории, снимаются самыми молодыми на студии кинематографистами, смело экспериментирующими в попытках установить тесный контакт с юными зрителями; свою основную задачу группа видит в том, чтобы открывать им мир средствами кино, знакомить их с возможностями кинематографа как искусства. И если в работе над сериями для дошкольников участники группы в основном стремятся к максимальной доходчивости, то в лентах для подростков используется зачастую более сложный язык поэтических образов и метафор.

Недавно журнал «Фильм унд Фернзеен» поместил подборку рецензий на последние документальные ленты специальной группы ДЕФА. Среди них выделяется фильм режиссера Йохена Краузера «Через горы», организующим началом которого стали стихи для детей Бертольта Брехта с их призывом уничтожить несправедливость на земле, оградить детство от опасностей войны, лишений и страха. В другой картине Краузера, «Дошкольник», простые, но очень важные истины («Я хотел бы, чтобы все были сыты...», «Люди должны общаться друг с другом — и всем должно быть хорошо...») преподносятся с экрана не в форме холодного нравоучения, а «прорастают» из ярких и неожиданных символов, из образов, созданных фантазией самих детей.

«Вольфганг» режиссера Роланда Штайнера — это попытка упрочить «связь времен»: здесь образ юного Гёте соотносится с образами его потомков, представителей современной немецкой молодежи, в формировании духовного мира которой играет свою роль и творчество великого поэта. Документальные кадры соединяются в фильме с игровыми в открыто условной композиции: инсценированные «костюмные» эпизоды соседствуют с хроникальными зарисовками сегодняшней жизни.

Как отмечается на страницах «Фильм унд Фернзеен», интересными поисками отмечены также ленты «Молодежный лагерь для трудновоспитуемых» Штайнера, «Ура, ура, пожарная команда здесь!» Кантцлера, «...И голубь мира» Вайса.

Н. Дымшиц

●

Ритуал помолвки широко распространен в ГДР и сегодня, поэтому название новой картины Карла-Хайнца Хеймана «Как трудно стать помолвленным» звучит отнюдь не архаично. «Как трудно стать помолвленным» — вторая работа молодого режиссера, два года назад дебютировавшего в игровом кино лентой «Можно мне называть тебя Петрушкой?», поэтическим размышлением о мире балета, о муках и радостях творчества (картина демонстрировалась и в нашей стране).

Новая лента Хеймана — о молодежи и для молодежи, которая, как подчеркивает режиссер в интервью журналу «Фильмшпигель», составляет 70 процентов кинозрителей республики. В основу сценария, написанного постановщиком совместно с кинодраматургом Габриэле Котте, положены автобиографические записи самого Хеймана. Это фильм о первой любви, рассказ о пробуждении первого чувства и становлении характера, о сложности человеческих отношений, которые не могут успешно строиться без взаимопонимания и терпимости людей друг к другу.

В главных ролях в фильме «Как трудно стать помолвленным» зрители увидели Вернера Тритцшлера, артиста театра из Карл-Маркс-штадта, в 1981 году окончившего берлинскую Высшую школу актерского искусства, и студентку этого вуза Ульрику Крумбигель.

Карл-Хайнц Хейман считает, что жизнь сегодняшних молодых людей, которым 18—20 лет, еще не находит достаточно полного отражения в кино. К тому же многие фильмы о молодежи страдают, по мнению режиссера, легковесностью. Свою картину Хейман старался снимать как бы «изнутри», пытаясь взглянуть на героев ленты их же глазами, прочувствовать и передать атмосферу, типичную для сегодняшней школы, дискотеки, молодежной компании. Молодые люди должны узнавать себя на экране — это важная предпосылка для установления эмоционального контакта со зрительным залом, считает режиссер. Музыкальное решение картины представлялось Хейману особенно важным: нельзя забывать, говорит он, что молодые люди слушают музыку чуть ли не непрерывно... Поэтому помимо музыки, написанной к фильму композитором Райнхардом Лакоми, в нем постоянно звучат записи, исполняемые сегодня в дискотеках и по радио.

«Как трудно стать помолвленным», режиссер Карл-Хайнц Хейман (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

А. Гурков

Египет

На фестивальных экранах Москвы и Ташкента не раз демонстрировались работы известного египетского режиссера Юссфа Шахина; в конкурсе I, III и VII московских киносмотров участвовали его ленты «Навсегда твоя», «Салах ад-Дин» и «Люди на Ни-

ле» (эта картина получила приз Союза советских обществ дружбы).

Предпоследняя лента Шахина «Александрия... почему?» стала своего рода прологом к следующему фильму — «Египетская притча» (название картины иногда переводится как «Египетская сказка», в неарабском прокате — «Память»), продолжившему киноисповедь автора.

За создание «Египетской притчи» Юсеф Шахин (вместе с Камалем аль-Шейхом, снявшим фильм «Павлин») был признан по решению Египетской ассоциации киноискусства лучшим режиссером АРЕ (в 1982 году). Кроме того, ассоциация присудила премии за лучшее исполнение мужской и женской ролей Нур аль-Шарифу и Юсре, снявшимся в «Египетской притче».

В картине, во многом автобиографичной, рассказывается о судьбе человека, ставшего кинематографистом с мировым именем. Его зовут Яхья Шукри Мурад. Потеряв сознание во время съемок очередного фильма, Мурад попадает в больницу, где у него обнаруживают запущенное сердечное заболевание. Необходима сложная операция, очень рискованная. Узнав об этом, Мурад, ни с кем не посоветовавшись, отправляется в Лондон, где его оперируют. В то время когда уже начинает действовать наркоз, в сознании героя проплывают символические картины «суда», разбирающего «дело Мурада —Шахина» и взвешивающего события последних

«Египетская притча», режиссер Юсеф Шахин (фото из журнала «Ас-Синима ва-л-нас», Египет)

тридцати лет его беспокойной жизни. В качестве свидетелей обвинения и защиты приглашены родные и друзья кинорежиссера. Так на экране прокручивается «лента памяти» художника, напоминая о его победах и поражениях, разочарованиях и надеждах... Одновременно воспроизводятся многие важные события недавнего прошлого и настоящего Египта; герой вспоминает о потрясениях, пережитых этой страной...

Сюжет «Египетской притчи» переносит зрителя то в охваченный революционным подъемом Каир 1952 года, когда Яхья Шукри Мурад, будучи еще студентом, участвовал в политических манифестациях против британского засилья в стране, то в объятый пламенем освободительной войны Алжир, где, находясь среди патриотов-подпольщиков, он узнал, что такое террор колонизаторов, и задумал свой будущий фильм «Джамиля-алжирка». В картину логично вписываются документальные кадры памятного выступления Насера в Александрии 26 июля 1956 года, когда египетский президент объявил о решении национализировать Суэцкий канал. С искренней симпатией и теплотой Шахин возвращается памятью к дням I Международного кинофестиваля в Москве. Общие размышления о судьбах египетской революции и ситуации, создавшейся в Египте после поражения в войне 1967 года, перемежаются воспоминаниями о частном эпизоде в судьбе Шахина, о борьбе, которую он вел вместе с другими прогрессивными кинематографистами страны за выход на экраны фильма «Воробей», разоблачавшего коррупцию в государственном аппарате Египта и преступное равнодушие национальной буржуазии к последствиям сионистской агрессии, к нуждам простых египтян...

В «Египетской притче» соз-

дан образ художника и гражданина, как свою личную боль воспринимающего наиболее трудные проблемы родной страны. Этой работой Юсеф Шахин вновь подтвердил репутацию режиссера, чье творчество тесно связано с общественной и политической жизнью Египта и всего арабского мира.

А. Шахов

Индия

Выдающемуся индийскому режиссеру Мриналу Сену, картины которого широко известны в Советском Союзе, исполнилось 60 лет. Юбилей Сена совпал с работой над новым фильмом «Развалины» по рассказу известного бенгальского писателя Премендро Миттро. В центре картины — судьба двух женщин: слепой парализованной матери и ее дочери, живущих в старом полуразрушенном доме в Калькутте. В фильме снимались Гита Сен, Шабана Азми, Шрила Моджумдар и Насируддин Шах. «Развалины» — пятый фильм Мринала Сена на языке хинди.

Мринала Сена справедливо называют «буревестником индийского кинематографа». Его картина «День свадьбы» (1961) стала одним из первых реалистических кинопроизведений, созданных в независимой Индии. С именем Сена, автора «Манифеста нового кино» и режиссера острого социального фильма «Бхуван Шом», признанного в стране лучшим фильмом 1969 года, непосредственно связано и возникновение «новой волны» в индийском кинематографе. Последователи этого направления, за которым позднее закрепилось название «параллельное кино», затрагивают в своем творчестве актуальные проблемы современной жизни, стремятся представить на экране подлинные реалии окружающей действительности во всей их сложности и противоречивости.

Тетралогия Мринала Сена: «Собеседование» (1971), «Калькутта-71» (1972), «Рядовой» (1973) и «Хор» (1974) явилась крупным событием в истории прогрессивного киноискусства Индии; по сути дела, она заложила основу политического кинематографа страны. В этих четырех картинах режиссер дает широкую панораму жизни города и деревни, показывает представителей рабочего класса, крестьянства и интеллигенции, борющихся за новую Индию, свободную от бесправия, нищеты и эксплуатации. Первый фильм тетралогии, «Собеседование», дублированный на русский язык, демонстрировался в наших кинотеатрах и по Центральному телевидению; заключительный фильм «Хор» (в советском прокате — «30 000!») был удостоен Серебряного приза на IX МКФ в Москве. В конкурсную программу Московских кинофестивалей были включены и два последующих фильма режиссера: «Королевская охота» и «Парашурам». «Парашурам» также получил

Режиссер Мринал Сен

Серебряный приз — на XI Московском кинофестивале.

В своих новых фильмах — «День как день» (в 1980 году назван лучшим фильмом года на языке бенгали), «Анатомия голода», «Калейдоскоп» и «Судебное дело прекращено», — демонстрировавшихся на всеиндийском и международных кинофестивалях, Мринал Сен творчески развивает традиции кино социального протеста. Режиссер разрабатывает в них такие актуальные для сегодняшней индийской действительности темы, как борьба с нищетой и безработицей, искоренение пережитков времен колониализма в сознании людей, неравноправие женщины в семье и в обществе и т. п.

●

Новый фильм Тапана Синха «Судебное дело одной девушки» признан в Индии лучшим фильмом 1982 года на языке бенгали. Эту картину отличает смелость и бескомпромиссность в постановке актуальной, общественно важной проблемы. Как пишет индийская критика, на примере частного случая, чудовищного преступления, оставшегося, по существу, безнаказанным, режиссер вскрывает коррупцию и пассивность органов правосудия, рассматривает причины роста уголовной преступности в стране.

С фильмами Тапана Синха советские зрители познакомились еще в конце 50-х годов, когда на I МКФ в Москве была показана его короткометражная лента о жизни и деятельности индийского биофизика Дж. Ч. Боса, а на русский язык была дублирована картина «Кабулиец», поставленная по одноименному рассказу Рабиндраната Тагора. В 1971 году на VII Московском кинофестивале специальным дипломом Советского комитета солидарности стран Азии и Африки был отмечен его фильм «Сагина Махато», повествующий о борьбе бенгальских трудящихся за свои насущные права накануне завоевания Индией независимости. На XI МКФ в Москве в информационной программе демонстрировалась детская картина Синха «Белый слон».

●

Утпал Датт известен в Индии не только как драматург и директор Малого Народного театра, но и как актер театра и кино; он снимался во многих фильмах на бенгали и хинди, играл главные роли в нескольких картинах Сатьяджита Рея и Мринала Сена. В 1975 году в составе официальной делегации индийских кинематографистов Датт посетил СССР, участвовал в работе IX МКФ в Москве, Утпал Датт — режиссер нескольких картин. Среди них — «Шторм» и «Штормовые облака», поставленные Даттом по собственным сценариям. Первый фильм — о жизни и деятельности Генри Дерозио, одного из основоположников бенгальского просветительства — был представлен на VI МКФ в Ташкенте, второй, рассказывающий об участии коммунистов в национально-освободительной борьбе индийского народа против британского колониализма, демонстрировался во время XII Московского кинофестиваля.

Новый фильм режиссера Утпала Датта «Мать» поставлен по мотивам книги Максима Горького, хотя все русские имена заменены в картине индийскими, равно как и географические названия. Действие ленты перенесено в современную Индию, события происходят на чайных плантациях, расположенных на севере штата Западная Бенгалия. В настоящее время Утпал Датт приступил к работе над фильмом о русском ученом-востоковеде Герасиме Лебедеве, создавшем в конце XVIII века в Калькутте первый национальный бенгальский театр; картина станет новой совместной постановкой индийских и советских кинематографистов.

Ю. Корчагов

Италия

Чтобы выявить лучшие фильмы года, редакция газеты «Паэзе сера» регулярно обращается к известным в стране политическим деятелям, представителям творческой интеллигенции, критикам и одновременно собирает «голоса» своих подписчиков. Сравнение мнений этих двух импровизированных «жюри» всегда дает пищу для размышлений.

Итоги последнего опроса оказались неожиданными:

впервые суждения двух «жюри» практически совпали. И читатели, и специалисты назвали лучшим фильмом 1982 года «Ночь святого Лаврентия» братьев Тавиани. Пожалуй, в наиболее обобщенной форме мнения киноведов и зрителей об этой картине выражены в следующей оценке, помещенной в «Паэзе сера» среди других материалов по итогам опроса: «Рассказав о событиях 1944 года, о войне, отразив особенности эпохи и затронув темы, знакомые нам по искусству неореализма, авторы нашли новый язык, открыли новое кино, корнями своими уходящее в самые мощные пласты нашей культуры...»

Оба «жюри» включили в первую четверку лучших фильмов «Свинцовые времена» Маргарете фон Тротта (ФРГ) и «Женщину, живущую по соседству» Франсуа Трюффо (Франция). Лишь в одном случае мнения двух групп опрошенных разошлись: критики и политические деятели причислили к лидерам «Идентификацию женщины» Микеланджело Антониони, а «рядовые» зрители назвали среди лучших американский фильм «Пропавший без вести» Коста-Гавраса.

На этот раз, отмечает «Паэзе сера», результаты опроса не совпали с результатами кассовых сборов. Коммерческий чемпион 1982 года, фильм «Безумный возлюбленный» Кастелано и Пиполо (советские зрители знают ленту этих режиссеров «Укрощение строптивого») не получил ни одного голоса. Аналогичная участь постигла и других кассовых призеров. На основании этого «Паэзе сера» делает следующий вывод: зрители «потребляют и выбрасывают», то есть забывают, коммерческие боевики.

В своих оценках подписчики «Паэзе сера» все же отдают дань — хотя и гораздо меньшую, чем в предшествующие годы, — развлекательному кино; они отметили, в частности, последний фильм талантливого, но «неровного» режиссера Дино Ризи «Сессо э волентьери» (в названии — игра слов: из фразеологического выражения «спессо э волентьери» — «очень часто», изъята согласная в первом слове, в результате чего получилось нечто вроде «секс и охотно»). Лента состоит из 10 новелл, повествующих о взаимоотношениях мужчины и женщины. По мнению ряда критиков, создателю фильма подчас изменяет вкус и в целом картина далека от лучших работ Дино Ризи — таких, как «Обгон» или «Запах женщины».

Молодые режиссеры заняли по результатам опроса весьма скромное место. Из дебютантов в список победителей вошел Франческо Лаудадио, чей фильм «Грог» успешно представлял Италию на международных кинофестивалях в Венеции и Сан-Себастьяне. Работавший прежде ассистентом у Марио Моничелли, Лаудадио проявил себя его последователем, сняв свою первую картину в жанре «комедии по-итальянски».

Газета отмечает, что первые места заняли фильмы европейского производства; лишь один американский — поставленный, кстати, европейским режиссером, — мог с ними достойно конкурировать. «Правда, — как отмечается на страницах «Паэзе сера», — Голливуду еще удается господствовать на уровне средних ценностей, однако ценности высшие, наиболее престижные принадлежат европейскому кино, тем фильмам, которые побеждают на главных международных кинофестивалях».

Из советских фильмов участники опроса отметили «Мексику в огне» Сергея Бондарчука и «Свой среди чужих, чужой среди своих» Никиты Михалкова.

Д. Зиман

●

Римские газеты бьют тревогу в связи с закрытием многих столичных кинозалов. В то время как монополия «Аккуа марча» — компания римского водопровода — старается прибрать к рукам сеть столичных кинотеатров, перешедшую после смерти крупного босса кинопроката Амаки к его наследникам, французская кинофирма «Гомон», в последние годы очень активизировавшая свою деятельность в Италии, тоже приобретает кинотеатры в Риме. При этом помещения кинотеатров чаще всего используются вовсе не по назначению: их превращают в частные спортивные залы, универмаги самообслуживания, залы для игральных автоматов или аттракционов, танцплощадки, рестораны и т. п. Газета «Паэ-

зе сера» помещает длинный список уже закрытых кинотеатров; большинство из них — старые, любимые римскими зрителями залы в центре города. Вопрос о кинозалах обсуждается в римском муниципалитете в связи с требованиями общественности дать отпор наступлению частных предпринимателей.

В запросе профсоюза работников зрелищных предприятий, направленном по этому поводу в муниципалитет, говорится: «Необходимо остановить эти действия, имеющие целью превращение кинотеатров, а также небольших театров в торговые предприятия... главным образом в центре города, где и без того более чем достаточно магазинов. Это грозит прежде всего лишить Рим помещений для показа фильмов и театральных спектаклей, проведения собраний... в чем итальянская столица сильно нуждается».

●

Итальянское издательство «Латерца», выпустившее в прошлом году альбом «Рисунки Эйзенштейна», готовит подобное издание, посвященное творчеству Федерико Феллини — художника. В альбоме «Рисунки Федерико Феллини» будут представлены 340 работ. Изданию предпослана статья писателя и кинокритика Ореете Дель Буоно и заметки самого Феллини. Как известно, Феллини начинал как рисовальщик и карикатурист на страницах юмористического журнала «Марк Аврелий». Все его рисунки неизменно связаны с поставленными им фильмами (включая последний — «Корабль плывет»), но всегда тяготеют к карикатуре, шаржу, дружеской шутке. Вместе с тем в них нет ничего дилетантского, они свидетельствуют об уверенном мастерстве и своеобразном стиле художника.

А. Богемская

Канада

В 1939 году в стране была учреждена государственная организация — Национальный совет канадского кино; с тех пор при содействии совета было снято более 700 документальных фильмов. Многие из этих картин посвящены актуальным социальным, политическим и нравственным проблемам; они снискали заслуженное признание во многих странах мира, однако, как правило, с трудом пробивают себе дорогу на экраны Соединенных Штатов.

Недавно совет выпустил еще три документальных фильма, которые привлекли к себе внимание широкой общественности. В первом из них, названном «Если вы любите эту планету», рассматриваются катастрофические для человечества последствия ядерной войны; в двух других («Кислота с неба» и «Кислотный дождь: реквием или утилизация») рассказывается об опасности, которую несут для всего живого ядовитые осадки, образующиеся в результате соединения водяных паров с промышленными выбросами в атмосферу от многочисленных предприятий на севере США, в штате Нью-Хэмпшир.

Оценив актуальность фильмов и интерес к ним со стороны зрителей, некоторые кинопрокатные фирмы Соединенных Штатов решили показать их в стране. Однако министерство юстиции США, рьяно отстаивая интересы монополий и военно-промышленного комплекса, решительно выступило против демонстрации этих картин в Америке, объявив их «пропагандистскими», что, по существу, равнозначно запрету: такие фильмы не могут показываться в американских кинотеатрах, если у них нет сертификата «одобрено правительством США», а лица, ответственные за их прокат, обязаны зарегистрироваться в министерстве юстиции.

Эта акция вызвала законное возмущение кинематографической общественности; со стороны Канады последовал официальный протест.

Как сообщает еженедельник «Вэрайети», руководитель отдела кинопроката Национального совета канадского кино Уильям Литуэк охарактеризовал решение министерства юстиции США «прискорбным, оскорбительным и позорным»; оно, сказал Литуэк, «лишний раз доказывает, что в США снова расцветает маккартизм».

Ф. Барменков

США

В Нью-Йорке в возрасте 84 лет скончалась одна из первых «звезд» Голливуда Глория Свенсон. Начав сниматься в 1914 году, актриса прославилась в начале 20-х годов, создав в фильмах режиссера Сесиля Де Милля образ волевой женщины, добивающейся успеха и положения в обществе. В конце 20-х годов, основав собственную фирму, она снялась в психологической драме «Сэди Томпсон» (1928) по рассказу Моэма «Дождь», в сатирической комедии «Королева Келли» (1928), музыкальной драме «Правонарушительница» (1929) и многих других фильмах. С начала эры звукового кино Свенсон появлялась на экране редко, главным образом в комедиях и музыкальных фильмах. Из картин позднего периода наиболее заметным был фильм режиссера Билли Уайлдера «Бульвар Заходящего солнца» (1950), в котором Свенсон создала образ Нормы Десмонд — некогда знаменитой актрисы немого кинематографа, пережившей свою славу. В 1956 году Свенсон выступила в роли Агриппины в комедии-фарсе «Мой сын Нерон» из «древнеримской» жизни, в которой участвовали также Альберто Сорди и Витторио Де Сика. В 70-х годах Глория Свенсон побывала в Москве и присутствовала на вечере, посвященном ее творчеству.

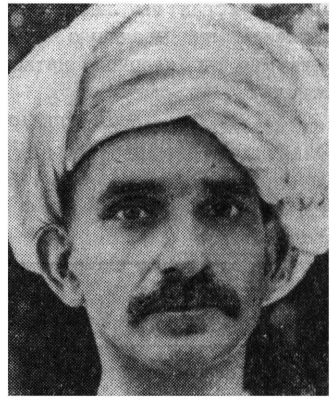
А. Сергеева

●

В Лос-Анджелесе состоялась ежегодная церемония вручения почетных призов американской Академии киноискусства — «Оскар», высшей кинематографической награды США, присуждаемой фильмам национального и зарубежного производства. Восемь из двадцати четырех «Оскаров» получила картина английского режиссера Ричарда Аттенборо «Ганди», снятая при участии индийской Национальной корпорации развития кино и признанная лучшим кинопроизведением 1982 года. «Оскара» удостоены следующие кинематографисты, участвовавшие в создании фильма «Ганди»: Ричард Аттенборо — за лучшую режиссуру; Бен Кингсли — за лучшую главную роль; Джон Брайли — за лучший оригинальный сценарий; Билли Уильямс и Ронни Тейлор — за лучшую операторскую работу; Джон Блум — за лучший монтаж; Стюарт Крейг и Боб Лэнг (художники-постановщики) и Майкл Сертон (художник-декоратор) — за лучшее художественное оформление; Джон Молло и Бхану Атайя — за лучшие костюмы.

«Оскар» за лучший иностранный фильм получила работа режиссера Хосе Луиса Гарси «Начать сначала», рассказывающая о судьбе испанского писателя, возвращающегося на родину из эмиграции после смерти диктатора Франко.

Вопреки ожиданиям, лента Стивена Спилберга «Е. Т.», собравшая в 1982 году рекордное количество зрителей в Соединенных Штатах и за рубежом, была отмечена «Оскарами» лишь во второстепенных категориях — за музыкальное оформление, за наиболее удачные шумовые и изобразительные эффекты и за работу звукооператора.



Бен Кингсли в фильме «Ганди» (фото из журнала «Филмз энд ревью»)

Главная премия «Оскар» за исполнение женской роли досталась актрисе Мерил Стрип («Выбор Софи», режиссер Алан Пакула).

Коста-Гаврас и Дональд Стюарт, авторы сценария фильма «Пропавший без вести» (по книге Томаса Хаузера «Казнь Чарлза Хормана», режиссер Коста-Гаврас), получили «Оскара» за лучшую экранизацию.

За лучшее музыкальное решение «Оскар» присужден Генри Манчини и Лесли Бракас («Виктор, Виктория», режиссер Блейк Эдвардс).

В категории документальных короткометражных лент «Оскара» удостоена картина канадского режиссера Эдварда Ле

Лоррэй «Если вы любите эту планету», призывающую уберечь мир от ядерной катастрофы.

В. Круглов

Финляндия

Фильм известного режиссера Микко Нисканена «Покидаем» начинается с важного дня в жизни Пири, Юусо и Лаури, трех молодых ребят из финской деревни, — это день возвращения домой из армии. Впереди свобода, которой они намерены наслаждаться в дансингах и на вечеринках, дружба, любовь.

Но необходимо устроить свою судьбу, найти свое место в жизни. А это непростая задача. Концентрация производства делает небольшие хозяйства невыгодными, и многие молодые люди теперь вынуждены уезжать в поисках работы за границу. Сегодня десятки тысяч финнов работают в Швеции. Многие едут еще дальше — в Норвегию. Этот путь проделывает и герой фильма Юусо. Но жить за границей одному, без знания языка, непросто. Окружение враждебно к молодому парню, и он начинает пить, принимать наркотики.

Во время съемок режиссер Микко Нисканен несколько раз ездил в Швецию, чтобы познакомиться с условиями жизни финских иммигрантов, и пришел в ужас от того, что там увидел...

Картина, однако, имеет и еще один ракурс. Финнов, которые едут в Швецию, не всегда побуждает к этому необходимость искать работу далеко от дома. Зачастую они уезжают в соседнюю страну в поисках более легкого заработка, более высокого уровня жизни... Такие люди также показаны в фильме.

Второй герой — неуклюжий, неуверенный в себе Лаури, переходит с места на место в поисках работы по душе, а затем, следуя примеру Юусо, уезжает на заработки за границу, но когда и там ничего не получается, возвращается в Финляндию и устраивается на чугунолитейный завод. На этот же завод судьба приводит и Пири. Здесь они встречают Юусо, который приехал в командировку из Норвегии. Пришло время подвести итоги недолгому, но насыщенному событиями периоду их нелегкой жизни. Короткая встреча — и их пути снова расходятся...

Сын фермера, Микко Нисканен часто обращался в своем творчестве к судьбам людей из сельской местности, которым трудно в ситуации перехода от аграрного статуса страны к индустриальному. Режиссера всегда интересовали проблемы молодежи, о которой он рассказывал в своих работах с большим пониманием и сочувствием, например, в таких фильмах, как «Мальчики» (1962) и «Кожа к коже» (1966).

Одна из причин жизненных трудностей молодых героев фильма, отмечают рецензенты, — в отсутствии истинных ценностей. Ни в семье, ни в обществе они не способны почерпнуть какие-либо духовные стимулы. В фильме с безжалостным реализмом изображается вульгарность окружающей среды. Юноши живут в духовном вакууме, занятые пустым времяпрепровождением, пытаясь забыть о своей неустроенности в попойках и сомнительных развлечениях...

О. Рязанова

Франция

Клод Лелуш («Мужчина и женщина», «Жить, чтобы жить») закончил новую картину «Эдит и Марсель», посвященную истории отношений знаменитой певицы Эдит Пиаф и ее мужа боксера Марселя Сердана, погибшего в 1949 году в авиационной катастрофе.

В фильме рассказываются две параллельные истории: Эдит Пиаф и Сердана, а также неких Марго де Вильдье и Жана Виллера, который пишет Марго письма, а затем становится ее мужем. Судьбы героев, как это уже бывало в фильмах Лелуша, перекрещиваются. Актриса Эвелин Буикс играет обе женские роли. Внешне она совершенно непохожа на Пиаф. Критик Жак Сиклие в газете «Монд» пишет:

«Как Пиаф, Эвелин Буикс не существует. Это манекен, фантазия режиссера, образ из легенды, который, возможно, имел бы право на существование, если бы роль Сердана сыграл Патрик Деваэр (в июле 1982 года, накануне съемок, актер покончил с собой). В картине его место занял Сердан-младший. Он так похож на отца, реального Марселя Сердана, что это еще больше подчеркивает фиктивность образа Эдит. Любовь этих двух легендарных людей не вызывает никаких эмоций».

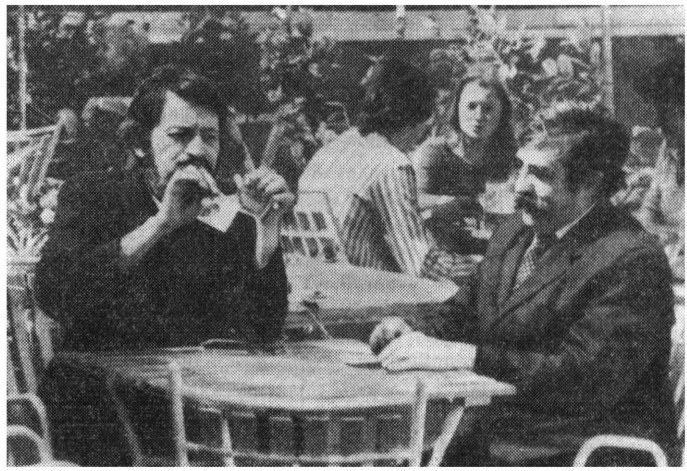
И тем не менее, замечает критик, фильм выигрывает главным образом благодаря полной убедительности истории Марго и Жана, которого играет Франсис Юстер. «Это не другой фильм в фильме, а как бы преломление в иной среде мифа Пиаф в пору ее встречи с Серданом. Но едва режиссер снова обращается к «истории Эдит Пиаф», как всякий интерес к фильму пропадает». Рецензент тем не менее считает картину получившейся. Известный актер и певец Шарль Азнавур (сцена, когда он поет Пиаф по телефону из Парижа в Нью-Йорк свою песню, отмечается как одна из лучших) написал для фильма шесть песен, исполняемых Мама Беа, Жаном Буиз, Морисом Гаррель, Жан-Клодом Бриали.

А. Брагинский

Чехословакия

Большой интерес зрителей разных стран снискали фильмы «Лимонадный Джо» и «Шесть медведей и клоун Цибулка», остроумные, веселые картины одного из видных чехословацких режиссеров-комедиографов Олдржиха Липского; его новая лента «Сердечный привет с земного шара» (авторы сценария Олдржих Липский, Владимир Иранек, Александр Лукеш) продолжают серию блестящих пародий, начатую им в 60-х годах «Лимонадным Джо» и высмеивающую штампы голливудских вестернов. На рубеже 70—80-х годов на экранах мира появились его новые ленты — «Адель еще не ужинала», пародия на детективные фильмы о знаменитых сыщиках, и «Тайна карпатского замка», остроумно обыгрывающая историю научно-технических изобретений.

Новый фильм Липского критика называет научно-фантастической комедией. На вопрос, почему он так предан комедийному жанру, Липский отвечает «Лишь немногие режиссеры посвящают себя жанру комедии, хотя потребность в нем чрезвычайно велика. Комедийное искусство помогает людям жить, вызывая на их лицах улыбки, а в сердце — радость». Впрочем, автором своих фильмов Липский себя не считает. Соавтор, да. Ведь фильм — детище коллективное. И не случайно в каждой его картине обычно собран, что называется, цвет современных продолжателей Ярослава Гашека, Карела Чапека; да и не только их, поскольку чешскую смеховую культуру питала не одна лишь литература, но и изобразительное искусство, музыка, фольк-



«Сердечный привет с земного шара», режиссер Олдржих Липский (фото из журнала «Кино», Чехословакия)

лорная, устная традиция, наконец. Поэтому никого не удивит, что в соавторы фильма «Сердечный привет с земного шара» он пригласил известного графика-карикатуриста Владимира Иранека, создателя многих мультипликационных фильмов и призера международных кинофестивалей; популярных словацких комиков Милана Ласицу и Юлиуса Сатинского, которые исполняют в фильме роли инопланетян; а также известного режиссера и актера Иржи Менцеля, который играет роль доктора Янского, ставшего объектом исследований представителей Галактики.

Сюжет научно-фантастической комедии Липского мало чем отличается от традиционных сюжетов научно-фантастических лент. ...Неопознанные летающие объекты доставляют на Землю двух инопланетян, которые поселяются в доме доктора Янского. Именно его как «самого обычного представителя человеческой расы» высший совет Галактики избрал для тщательного изучения. Впрочем, изучают инопланетяне не только доктора Янского, но и вообще жизнь землян, открывая в ней стороны смешные, неожиданные, а иногда и весьма невеселые...

О

Французский геолог и палеонтолог Иоахим Барранд, некогда занимавшийся раскопками в центральной Богемии, едва ли предполагал, что его имени суждено быть связанным с... кинематографом. Но случилось так, что в его честь был назван один из живописнейших холмов Праги, давший впоследствии название построенной здесь киностудии.

Киностудии «Баррандов» принадлежит важная роль в становлении и развитии чехословацкого киноискусства; ее основание в 1933 году означало конец мелкого предпринимательства, дилетантства, провинциальности, царивших в национальном кинематографе. Построенные по проекту архитектора Макса Урбана (объединявшего в одном лице еще и оператора, режиссера и восторженного поклонника нового вида искусства) павильоны были оснащены самой современной для того времени техникой. Снятый в том же, 1933 году на «Баррандове» фильм «Убийство на Островной улице» (режиссер Сватоплук Инneман) показал преимущества промышленного кинопроизводства.

К середине 30-х годов киностудия «Баррандов» выпускала 30 полнометражных игровых картин в год. Здесь были созданы наиболее значительные чешские фильмы довоенного периода: «Цех кутногорских дев» и «Философская история» Отакара Вавры, «Батальон» Мирослава Цикана и многие другие.

Исторической вехой для киностудии, как и для всей чехословацкой кинематографии, стали национализация кинопроизводства, осуществленная в 1945 году, и события победного февраля 1948 года. Новые политические, экономические и организационные факторы определили социалистическое направление развития национальной кинематографии; одновременно появилась возможность в полной мере использовать обширные павильоны, современное техническое оборудование, мастерство и опыт высокопрофессионального коллектива «Баррандова».

В 1947 году на фестивале в Венеции чехословацкому фильму «Сирена» (режиссер Карел Стеклый), созданному на «Баррандове», был вручен главный приз. За десятилетия, прошедшие со дня национализации кинопромышленности, на киностудии «Баррандов» выпущены десятки картин, отмеченных на международных кинофорумах.

Начиная с 1945 года, «Баррандов» предоставляет павильоны и оказывает другие технические услуги зарубежным кинематографистам. Вскоре после окончания войны здесь снимались советские фильмы «Старинный водевиль», «Весна», «Падение Берлина», «Каменный цветок». Только в 1982 году на «Баррандове» создано 9 фильмов в сотрудничестве с кинематографистами разных стран.

Ныне производственная мощность киностудии достигла 35 полнометражных фильмов в год; к этому следует добавить ленты, которые снимаются для телевидения, и заказные фильмы. Главная забота работников киностудии, отмечающей в этом году свое 50-летие, — создание произведений, обогащающих социалистическое киноискусство.

Г. Компаниченко

Анатолий Гребнев

Время желаний

Глава

ДОМ КОМПОЗИТОРОВ

На веранде дома отдыха играли в большие шахматы. Стояла доска размером с обеденный стол, на ней фигуры-великаны. Двое мужчин, соперники, с гроссмейстерским видом, держась за подбородки, обдумывали очередной ход. Один из них, молодой, решительным жестом двинул вперед фигуру, его маститый партнер тут же ответил ходом ферзя-гиганта, вокруг загудели...

Дом отдыха был особенный: дом композиторов. И оба шахматиста, и окружавшие их болельщики были людьми одной и той же профессии и давно знали друг друга. Но в таких домах случаются и посторонние, и вот сейчас неподалеку от играющих, на той же веранде, сидела с книжкой женщина лет тридцати пяти, не принадлежавшая к их кругу. Один из шахматистов, тот, что был постарше, уже раз или два оборачивался в ее сторону: «Простите, я к вам спиной»; потом оказалось, что его сигареты и зажигалка лежат поблизости от нее на столике, и это был повод заговорить:

— А что это вы читаете с таким увлечением, позвольте полюбопытствовать? — И он свободно, даже с некоторой бесцеремонностью заглянул к ней в книгу. — Что, детектив? Вы мне потом расскажете. Всегда мечтал написать оперу на детективный сюжет.

— Это не детектив, — сказала женщина.

— Тогда что же? Про любовь?

Задав свой вопрос, он тут же отвлекся — на доске был сделан ход, наступила его очередь, и он произнес, обращаясь к сопернику: «Слон бьет на аш-семь», проследил за ответным ходом, сообщил устно и свой ответ и продолжал разговор как бы сызнова:

— А вы кто, незнакомка? Я вижу вас здесь впервые.

— Меня зовут Светлана Васильевна.

— Очень приятно. И что же вас привело в этот скучный дом, да еще в такое холодное лето? — Он потер руки, словно грея их, и поправил накинутую на плечи куртку. — Вы имеете отношение к музыке?

— Нет, — сказала женщина.

— Светлана, Светлана... Васильевна, надо запомнить, — пообещал композитор. — Что, Вадим? — обратился он к партнеру. — Пошел или нет? Конем на аш-восемь?

— Да, Николай Николаевич.

— Ну, я ухожу на е-шесть...

Так он играл, не глядя на доску, явно красуясь этим перед партнером и болельщиками и не в последнюю очередь перед женщиной, с которой только что познакомился.

— Светлана, Светлана... Васильевна, — повторял он. — Ну и как вам нравится наша здешняя публика, композиторы? Не правда ли, занятный народ? Вот посмотрите на Вадима. Это Вадим Астахов. Не могли не слышать. Этим человеком заполнен весь наш отечественный эфир. Ты пошел, Вадим?

— Взял вашу пешку на дэ-шесть.

— Зря ты это сделал. Ладья жэ-семь! — заявил победоносно Николай Николаевич и продолжал свой диалог или, если уж быть точным, то монолог со Светланой Васильевной: — Признайтесь, вам говорили о нас, что композиторы — это такой тщеславный народ, все эгоисты и друг у друга крадут мелодии...

По этому сценарию режиссер Юлий Райзман ставит на «Мосфильме» картину «Хрустальная люстра с подвесками».

Он обернулся к ней и застыл в удивлении: Светланы Васильевны не было на месте.

— Где же она? — спросил он. — Светлана Васильевна! — И стал смотреть по сторонам.— А кто она, между прочим? Ты ее знаешь, Вадим?

— Да она уже здесь неделю, — сказала одна из женщин.

— Как неделю? А почему я ее не видел?

— Видели. Просто не узнали. Она меняет туалеты.

— Это интересно. Меняет туалеты! — повторил оживленно композитор. — А вы почему не меняете туалеты, Сонечка?

— Мне это не нужно, Николай Николаевич, — отвечала с достоинством Сонечка.

Так поселилась посторонняя неизвестная женщина в доме, в котором все остальные знали друг друга. Внешность ее — бросались в глаза волосы и очки: прямые светлые волосы и затемненные очки-блюда — говорила о принадлежности к столице и к определенному кругу, впрочем, уже довольно широкому. Нельзя сказать, что положение посторонней стесняло ее. Вот сейчас она свободно расположилась на берегу реки, в одиночестве. Вышла из воды, расстелила махровое полотенце и улеглась, совсем как на пляже, прикрыв глаза панамкой и нацепив на нос сооружение от загара.

В таком виде ее застала здесь нянечка из композиторского дома:

— Милая! Ты что ж это тут? Тут у нас не купаются. Это во-он где! А тут — нет, нельзя! Сергей Палыч увидит!

Незнакомка открыла глаза.

— А это кто — Сергей Палыч?

— Директор, кто! Ты новенькая, что ли, тебя тут не видела ни разу. Жена, что ли, чья?

— Жена, жена, — сказала, не двинувшись, незнакомка.

— Это чья же такая? Новая, что ли? Старых всех знаю, кто сюда ездит-то.

Незнакомка засмеялась резким грубоватым смехом.

— А вот и не угадаешь, мать. Не угадаешь ни за что. — Повернулась, легла на живот, подставив солнцу голую спину. — Ты мне, мать, солнце заслоняешь, вот что. Ты уж куда-нибудь туда или сюда...

И потом она шла в одиночестве по аллее, по парку, окружавшему композиторский дом, и вид ее говорил о том, что ни к кому и ни к чему здесь она не имеет отношения.

Так она оказалась возле коттеджа, откуда сейчас доносились фортепьянные рулады. Она остановилась, слушая. И, видимо, ее заметили: музыка тотчас прекратилась, а затем из домика вышел человек, и знакомый голос окликнул ее:

— Вот вы где! Здравствуйте! Не меня ли вы ищете?

Она обернулась и увидела Николая Николаевича.

— Ну куда же вы? — продолжал он весело. — Остановитесь, пожалуйста, если вы не очень спешите! Я, кажется, вас обидел тогда, или мне показалось? Простите великодушно. Со мной бывает. Бесцеремонные люди чаще всего в душе люди застенчивые.

Она ответила со светской улыбкой:

— Хорошо, я учту. — Со светской, то есть тонкой улыбкой, неполной улыбкой, полуулыбкой, соответствующей тону разговора. Отметим сейчас это свойство Светланы Васильевны — способность чувствовать собеседника, будь то нянечка на пляже или маститый композитор Николай Николаевич.

Беседа имела продолжение:

— Так что уж простите старого чудака, — заключил свою тираду композитор.

— Какой же вы чудак? — спокойно парировала Светлана Васильевна. — Никакой вы не чудак. Вы просто избалованы и позволяете себе говорить, что придет в голову. Это даже неплохо. По крайней мере, искренно.

— Вот так-так, — обрадовался композитор. — Это называется умыла, да? Вот умница! Смотрите: видите дуб? Да не этот. Не туда смóтрите. Это вяз. Дуб — вот он! Совсем вы у нас городской товарищ... Светлана... Васильевна, я не перепутал отчество? Вы у нас кто по профессии?

— Скромный труженик. Дизайнер.

— Как интересно! Дизайнер, прошу простить невежество, это что, художник по мебели?

— Не совсем.

— Тихо! — вдруг прошептал Николай Николаевич и отступил за деревья, потащив за собой Светлану Васильевну.

Из-за деревьев показалась фигура человека преклонных лет, в плаще и шляпе. Николай Николаевич комично пригнулся и замер, изображая конспирацию.

— Мое почтение, — сказал между тем человек. — Если вы интересуетесь грибами, рекомендую пройти еще метров двести вон туда, к востоку...

— Этот человек... знаете, кто он? — сказал шепотом Николай Николаевич, углубляясь в чащу и уводя за собой Светлану Васильевну. — О, это был у нас большой начальник. Сейчас он на пенсии. Какой симпатяга, верно? Ему теперь кажется, что он всегда всем помогал. Показывал, где растут грибы... Ну-ну? — Он смотрел на нее с любопытством. — Так вы у нас скромный труженик, дизайнер. Вы запомнили вяз, который вы назвали дубом? Я вас там жду в девять, после ужина.

— Что?

— У этого дуба!.. Смотрите, кто-то приехал. По-моему, это по мою душу...

Сквозь деревья просматривались сейчас колонны центрального корпуса, веранда и рядом что-то оранжевое. Это была машина, «Жигули».

— Да, точно, — подтвердил композитор. — Это ко мне. Из нашего Союза, референт. Ее зовут Мила, и у мужа такой автомобиль. Ну вот что: меня нет. Я скрываюсь. Вы поняли? В девять, после ужина!

И он скрылся, убежал, торопливо и смешно перекидывая длинные ноги в кроссовках через заросли дикого шиповника, а руками раздвигая ветки.

Светлана же Васильевна спокойно направилась к веранде, к оранжевой машине. Здесь стояла в ожидании, облокотясь о капот, маленькая стройная женщина, вся в кожаном, как наездница, вся как сжатая пружинка. И она тотчас выпрямилась и шагнула навстречу Светлане. Они были подруги.

— Милка! Света! — приветствовали они друг друга, аккуратно поцеловавшись накрашенными губами. — Где же ты бродишь? — продолжала пружинка. — Садись давай! Мы к тебе приехали. Мой Глеб и его приятель. И Лида, помнишь Лиду? — Она указала на женщину, сидевшую в машине. — У мужиков тут свои интересы, рыбалка. А мне нужен мой шеф, Николай Николаевич, Эн Эн.

— Он твой шеф?

— Наш вице-президент. Кстати сказать, через него устраивала тебе путевку.

— Он мне ничего не говорил.

— А вы что, уже знакомы? — Мила с уверенностью, с грацией, откинувшись на сиденье и вытянув руки, повела машину. — Он вообще-то неплохой мужик. Слегка вздорный, как все гении.

— А он гений?

— По крайней мере, композитор божьей милостью.

— А что он написал?

— Смотри, как оживилась! — заметила Мила. — Ее интересуют только гении! Написал — фортепьянный концерт, очень известный, исполняется всюду, романсы, симфонии...

Приехали. Остановились на берегу реки. Вышли. Мила позвала:

— Ау!

Внизу, у самой воды, в зарослях, виднелись две неподвижные фигуры, две спины. Один из рыбаков отозвался: «Мы здесь», но с места не тронулся.

Подруги расположились поблизости, на лужайке, представляя собой живописную троицу: маленькая энергичная Мила, сонная красавица Лида и «никакая» Светлана в темных очках. Мила рассказывала вполголоса, помогая себе жестами:

— У моего Глеба, видишь ли, новое увлечение. В прошлом году был кинолюбителем, весь дом завален пленками, аппарат японский, сейчас японские удочки... А этот мужик с ним — старый его знакомый, вместе когда-то работали. Холостой, одинокий, жена умерла сколько-то лет назад. Вот Лидке я его хотела, но он ей почему-то не показался. Ты, мать, никогда не устроишь свою жизнь, — заметила

по этому поводу Мила, взявшись за подругу Лиду. — А потому, что ты у нас чересчур красивая и это тебе мешает, все боишься продешевить! Вот я их сейчас со Светиком познакомлю, будешь знать! — И, недолго думая позвала: — Владимир Дмитрич!

Подруги замахали на нее. Впрочем, зря: на зов никто не откликнулся. Две спины по-прежнему пребывали в неподвижности.

— Славный мужик, вот увидишь, — продолжала Мила, все еще рекомендуя отсутствующего Владимира Дмитриевича. — Я бы даже не задумывалась, девочки, на вашем месте!

В это время оба рыбака обернулись, и один из них, высокий, грузноватый, с крупной внешностью начальника и с доброй усмешкой, предназначенной Миле и ее подругам, а может быть, относившейся ко всему на свете, направился к ним с удочкой.

— Кто тут меня звал? Здравствуйте, с кем не знакомы. Прошу прощения, руки не совсем стерильные.

— Это моя приятельница, Светлана.

— Лобанов Владимир Дмитриевич. Отдыхаете здесь?

На этом разговор иссяк, хотя Владимир Дмитриевич по-прежнему улыбался. Мила спешно завладела инициативой:

— Вот Света предлагает, Владимир Дмитрич, собраться как-нибудь на днях у нее. У тебя до какого путевка, Света? В общем, договоримся, если не возражаете. У нее дом — это надо поучиться! Такой второй хозяйки не сыщете! Ты нам чего-нибудь приготовишь, Светик, да? Грибы! Грибы — это ее фирменное блюдо!

Владимир Дмитриевич сказал:

— С удовольствием.

Может быть, он ответил бы и подробнее, но в руках у него была удочка, и Глеб, Милин муж, напоминал, поднявшись в рост:

— Хватит вам, женщины, отпустите человека!

Владимира Дмитриевича отпустили. Светлана заметила, поглядев ему вслед:

— Да. Не больно разговорчив.

— А что тебе еще? — вступилась Мила. — Все подробно разжевать? Условились же ясно и четко. И он сейчас с удочкой, тоже надо понимать. К ним лучше не подходить, когда рыбалка или хоккей.

— А вечером преферанс? — продолжала Светлана. — А утром он делает зарядку?

— А что тебе утром? — сказала Мила.

Николай Николаевич, по прозвищу Н. Н., был все-таки обнаружен, как ни скрывался. На веранде, у шахматной доски, сдвинув фигуры, он листал бумаги, привезенные Милой, время от времени поднимая на нее вопрошающий взгляд.

— А это что? — бормотал он. — Тоже подписать?

— Тоже, тоже, — несколько снисходительно, как ребенку, отвечала ему Мила.

— Вы уж, пожалуйста, ставьте меня в известность, когда я кого-нибудь поздравляю,— вдруг строго сказал Н. Н. — Подходит Алексеев, благодарит. Я спрашиваю: за что? Оказывается, я его поздравил с пятидесятилетием. Понятия не имею! Пришлось выкручиваться. — Он поднял с пола упавшую бумагу, подписал, не глядя. — А это кому? Опять юбилей?

— Опять.

— А это что, ваша подруга? — вдруг без всякого перехода спросил Н. Н.

— Светлана? Да. Приятельница.

— Умненькая, — сказал Н. Н. — Она кто? Откуда?

— Моя косметичка. Вот хочу ее замуж выдать. Идеальная жена, между прочим. Из таких девок невезучих знаете, какие жены...

— Да?

— Но у нее пунктик. Интересуется исключительно творческими людьми. Вы ей почему-то интересны. В прошлом году была в Воронове, у архитекторов, до этого ездила, по-моему, к писателям, а в этом году — сюда. Я ей объясняю, что творческие люди заняты исключительно собой...

— Да? Ну что же, — произнес, не дослушав, Н. Н. и посмотрел на часы. — Если я вам больше не нужен... — И тут же скрылся, как всегда, стремительно и моментально, не оглянувшись.

На берегу была расстелена скатерть; доброжелательный Владимир Дмитриевич, расторопный Глеб и красотка Лида сидели за вечерней трапезой. В очередной раз появились оранжевые «Жигули», Мила спросила, открыв дверцу:

— А Светлана?

— Нет ее, — сказал Владимир Дмитриевич. — Бросила нас ваша Светлана. Ушла.

— Как ушла? Когда?

— Да уж с полчаса. — Владимир Дмитриевич для верности посмотрел на часы.

— Вот такая ситуэйшен, — добавил Глеб. — Сядь, не суетись.

Мила почему-то посмотрела по сторонам, потом все-таки села. Что-то еще заботило ее. Вот что:

— Я тебя тысячу раз просила, — сказала она Глебу, — не говорить это ужасное слово. «Ситуэйшен»!

В коттедже, где обитал маститый композитор, была уютная гостиная, мягкий свет, рояль, глубокие кресла, и в одном из них расположилась сейчас, с бокалом в руке, Светлана Васильевна; другой бокал стоял на крышке рояля, композитор обольстительно наигрывал и вел беседу.

— Так, значит, дизайнер?

— Да.

— Художник по мебели?

— Не только. Мы уже говорили об этом.

— Сколько новых профессий, верно?

— Да.

— А муж у вас...

— Он был архитектор.

— Был?

— Да. Он умер.

— Простите, я задаю такие вопросы.

— Ничего. Задавайте.

— В мире так мало интересных людей, которых не разгадаешь с первого взгляда... Приехали отдохнуть?

— Да.

— А зачем очки темные?.. — Он перестал играть, поднялся, подошел к ней. — У вас же еще нет морщин. Снимите, а? Ну вот, совсем другое дело!

— Играйте, пожалуйста, вы так хорошо играли... Что-нибудь из ваших произведений, можно? У вас такие чудные вещи!

— Да? Вы знаете мои сочинения?

— Конечно.

— Ну, например!

— Фортепьянный концерт!

— Ишь ты, — сказал Н. Н. и послушался, сел за рояль. Взял несколько аккордов. Громко, бурно. Так, что Светлана даже вздрогнула и посмотрела с опаской по сторонам.

— Ничего, — сказал он, — здесь разрешается.

И тут постучали в дверь с крыльца. Н. Н. поднялся, вышел, вернулся.

— Все в порядке. Я их это самое... отфутболил.

— Кого?

— Гостей.

— Как? Зачем?

— Я им объяснил ситуацию. У меня дама... Так о чем мы говорили? О музыке... — Он снова сел за рояль. — Вы знаете мои сочинения, это очень трогательно, если вы не врете. Меня ведь широкая публика знает понаслышке: есть, мол, такой... маститый, увенчанный... А знаете, что такое маститый? Это когда твои ранние вещи, за которые тебя когда-то бранили, теперь тебе же ставят в пример... Впрочем, меня давно уже не ругают. Привыкли. И я сам никого не ругаю, хотя и состою в руководстве и делаю иногда доклады. Но не я их пишу... Люди сейчас не хотят ссориться, такое время. Может, оно и к лучшему... А вы почему не пьете?

— Я вообще не пью.

— Тоже интересно... А кто ваши родители?

— Вам биографию? У меня нет биографии.

— Это совсем интересно.

— Вы такой любопытный?

— Да.

— Почему?

— Вы знаете, я мало вижу людей в последнее время. В основном, одних и тех же. Такая жизнь. И я скрываюсь, если вы заметили. У меня дача в Перхушкове, но я там не живу, там родственники бывшей жены. Телефон звонит бесконечно. Я ведь всем

должен. Кругом. У меня список дел на каждый день, вот представьте. Шофера моего сын поступает в институт. Надену регалии, поеду помогать. В два часа консерватория, я там профессор, в четыре юбилейный комитет, какое-то двухсотлетие. Это все завтра. Взять абонементы на кинофестиваль — это для собственной дочери, она у меня фанатик кинематографа... Квартиру для Савицкого, вы его здесь видели... Когда же музыка? Музыка у меня в четверг, это мой святой день, в этот день я ничего не назначаю, никого не вижу, я вырываюсь... Вот вам все о себе. Видите, я вам уже исповедуюсь!

— Ничего. Мне часто исповедуются. Особенно мужчины, я привыкла.

— Значит, вы им нравитесь. Мне, например, вы очень нравитесь. И даже то, что вы подвираете. У вас это очень симпатично получается, — заявил вдруг Н. Н. — Я сам люблю приврать. Мне нравятся люди с фантазией.

Она спохватилась:

— А сколько времени? Там ведь запирают у нас. И вообще неудобно, черт-те что подумают!

— Да уж все равно, — засмеялся Н. Н. — Вы у меня. А у меня, знаете, репутация в этом смысле непоправимая. Так что сидите!

— Вот интересно! — возмутилась Светлана. — У него репутация! А у меня?!

— И вы тоже погибли! Сидите! — Он смотрел на нее с улыбкой. — Я ведь в молодости был ходок, знаете. Обольщал вашего брата женщин со страшной силой! Если мне это не удавалось при помощи слов, я садился за рояль, и уж тут ни одна не могла устоять! Что вы смеетесь? — Он заиграл, демоническим взглядом уставившись на Светлану.

Светлана смеялась, потом перестала, и он перестал дурачиться и продолжал играть, и это в самом деле была завораживающая музыка. Он спросил:

— Ну как?

— Чудесно!

— Правда?

— Да!.. Это ваш фортепьянный концерт?

— Да. Только не мой. Это Моцарт, Вольфганг Амадей, был такой... Но вы не смущайтесь, это бывает даже с очень образованными людьми.

И он еще играл. И это опять был Моцарт, он напоминал о том, что, кроме этой жизни, есть еще и другая, вечная и прекрасная, и она существует, что бы там ни было, неотменимо, даже когда мы не знаем о ней.

Н. Н. снял руки с клавиш.

— Не хотите рассказать мне правду о себе?

Она вскинулась на него удивленно.

— Вы хотите выйти замуж? — продолжал он. — Но ведь, знаете, все эти архитекторы, композиторы и прочие — это ведь не лучший вариант, можете мне поверить. Эти люди заняты, кто-то правильно сказал, исключительно собой и хотят, чтобы им служили...

— А я бы служила. — Она смотрела на него с вызовом. — Да, представьте себе! Я еще не была замужем. Муж-архитектор — это я так, стыдно признаться, что не было мужа, это не всякий поймет... Но, знаете, люди, с кем я выросла, они не интересовали меня, мне хотелось других людей, а у тех были свои люди и свои женщины, понятно вам? Да, я мужа хочу, и даже фамилию сменить, у меня она такая некрасивая...

— Какая же?

— Не скажу! А вы играйте, что вы перестали.

Но Николай Николаевич уже встал из-за рояля, зашагал по комнате.

— Милая вы моя, славная, что же нам с вами делать? — И еще что-то хотел сказать, но не нашел слов. И зашел к ней за спину, взял ее за плечи, склонился, поцеловал в затылок. Сел на ручку кресла, рядом. — Вы мне так нравитесь! Я бы даже женился на вас или, по крайней мере, завел роман. Но это так хлопотно. На эпизоды я не способен, да это вам и не нужно, а всерьез... где же взять силы и время? Вы только не сердитесь. Видите, я ведь с вами тоже откровенно.

— Да, я вижу, — сказала она с усмешкой. — Вы только не переживайте так, ради

бога! И не жалейте меня, а то я заплачу. А плакать нет причин. — С усмешкой, свысока: — Потому что я все могу, что захочу. Нет такой вещи, понимаете?.. И человек, имейте в виду, все может. Только пошевелиться как следует, ко всему приделать ноги, знаете такое выражение? Так что не бойтесь. Вы очень хорошо играли, спасибо вам! И приходите в гости в Москве, у меня хороший дом, друзья, можно всегда посидеть, отвести душу... Не выходите, не надо, я найду дорогу.

— Поцелуемся на прощание?

— Зачем?

— Провожу вас!

— Да нет же.

— Там темно.

— Я не боюсь.

Потом она колотила в дверь своего корпуса. Здесь было темно и заперто. Она стучала.

Зажегся свет в вестибюле.

— Слышу, слышу, — сказала нянечка, отпирая дверь.

Это была та самая нянечка, с которой однажды уже пришлось иметь дело, и сейчас она весьма красноречиво, хотя и без слов, смотрела на Светлану Васильевну, пропуская ее в дверь, и потом еще смотрела вслед, в спину, пока Светлана Васильевна осторожно, стараясь не стучать каблуками, пробиралась вверх по лестнице.

Глава 2

ЗАГОВОР

— Светлана Васильевна, к телефону!

Женщина в белом халате отложила трубку. Телефон стоял перед ней на столике. Вокруг, тут и там, скучали в креслах женщины-клиентки. Это был холл косметического кабинета в разгар рабочего дня; сквозь стеклянную дверь просматривался и сам кабинет — кресла, столики, зеркала, лица... Отсюда и шла сейчас к нам навстречу Светлана Васильевна в торопливом ритме — к телефону.

— Слушаю. Да, помню, помню вас, да. Нет, завтра не работаю. Послезавтра — нет. Давайте в четверг. В восемь тридцать устраивает? Все.

Трубка была возвращена на место, Светлана Васильевна уже удалялась, догоняемая чьим-то докучливым вопросом из холла: «Светлана Васильевна, скоро?», — как снова зазвонил телефон, и усталый голос женщины за столом вернул ее от двери: «Светлана, вас!»

— Мила, ты? Во сколько? В пол-девятого? Ой, господи! И еще пунктуален вдобавок? — говорила она сейчас, отойдя с трубкой в сторону, сколько позволял шнур. — Ну, девочки, что вы со мной делаете. Эти грибы проклятые, их же надо долго!.. Ну ладно, мне некогда...

И перед тем, как отойти, сама набрала номер.

— Доктора Еремеева, пожалуйста!.. Алло, Лешенька, ты что, дежуришь? А когда у тебя конец? Это Светлана. Я к тебе, как всегда, с нахальной просьбой. Будь другом, Лешенька. К шести часам. Я жду.

«Жигули» остановились у дверей «Салона красоты». Доктор Еремеев по имени Леша сидел за рулем в позе безучастной готовности.

— Здравствуй, Лешенька, вот молодец, что приехал. Я сегодня просто зашиваюсь, — говорила, усаживаясь, Светлана. — Давай, знаешь, сначала на Маяковскую, это нам по пути.

И Леша безропотно ехал на Маяковскую и по дороге отвечал на вопросы.

— Как дела в клинике?

— Нормально.

— Ты еще не профессор?

— Почти.

— Ты молодец. Я в тебя верю, Леша. Если буду болеть — только к тебе.

— Давай-давай, — согласился Леша. Вспомнил: — Слушай, а мы с тобой когда-нибудь куда-нибудь сходим?

— Обязательно, Лешенька. Непременно... Вот здесь, пожалуйста!

Леша остался ждать, не выказав ни особого удовольствия, ни досады. Он нес свою повинность владельца личного транспорта. Света между тем сбегала в гастроном, вернулась с аккуратным пакетом — тоже, по всей вероятности, результатом чьей-то дружеской повинности.

Протянула Леше пачку «Кента».

— Я ведь не курю, — сказал Леша.

Малогабаритная квартира Светланы Васильевны, как и было обещано, дышала уютом, сияла полировкой, предсказывала необыкновенный ужин, музыку, беседу под уютным торшером. Сама Светлана Васильевна, уже одетая к приему гостей, говорила по телефону, расхаживая с трубкой и одновременно добавляя то тут, то там последние штрихи. Так, на тахту, на медвежью шкуру, была брошена раскрытая книга, а на книжном стеллаже, за стеклом, где сувениры, установлена фотография мужчины. Делая все это и взглядом художника (дизайнера!) обозревая творение со стороны, Светлана говорила:

— Не валяйте дурака, девочки, приходите, ну что мне с ним делать вдвоем, он же молчит, умрешь от скуки. И жратвы столько — грибы эти чертовы варила, тушила, неизвестно что, сроду их не готовила!.. Пунктуален, да, я знаю... Как я выгляжу? Нормально. А как я должна? Хорошо, я постараюсь. Он будет говорить, что он стар? А я что должна? Ну хорошо, попробую... К черту, к черту!..

На этом телефонная прелюдия была окончена, часы показывали двадцать минут девятого; в оставшиеся десять минут Светлана Васильевна решила пересмотреть свой туалет: переменила кофту — с яркой на более скромную; потом занялась своим лицом — стерла напрочь косметику, получилось, однако, слишком тускло, что-то добавила, подвела, удлинила, но не слишком, имея целью, как мы уже знаем, сделать себя старше и строже. Прическа также могла в этом помочь: скромный пучок вместо распущенных волос... И тут как раз стрелки стенных часов подошли к половине девятого, и ровно в эту минуту раздался звонок в дверь.

— Надо же, как пунктуально! Здравствуйте. Проходите.

— Да. Здравствуйте, — произнес гость, Владимир Дмитриевич. — Как поживаете? Вот это вам.

— Ого, спасибо!

— И это, пожалуйста. Куда положить?

— Вот сюда, пожалуйста.

— Ветер на улице.

— Ветер, да.

— Можно не снимать?

— Что, башмаки? Да нет, конечно.

— Это хорошо... А где же все остальные?

— Все остальные подойдут. Это вы один у нас такой точный... Руки помыть? Вот сюда, пожалуйста. Там полотенце розовое.

Гость удалился. Светлана на минуту осталась одна. Звонил телефон.

— Алло! Да, занята. Да, надолго. А что за срочность?.. Ты только не вздумай, я все равно не открою!

Звонок был некстати. Владимир Дмитриевич уже возвращался из ванной, сияя доверчивой улыбкой великана.

— Все, — сказала Светлана и положила трубку. — Давайте выключим его, а? Не возражаете?

Владимир Дмитриевич не возражал. Он с интересом осматривал стол с яствами, потом перешел к книжной полке; взгляд его задержался на фотографии мужчины, но вопросов не последовало. Рядом с полкой висела картинка в рамочке под стеклом.

— А это что?

— Просто картинка.

— Абстракция, — сказал Владимир Дмитриевич.

— Абстракция, да.

Сели на тахту. Здесь Владимиру Дмитриевичу попалась раскрытая книга.

— Курите, — предложила Светлана.

Он отказался:

— Спасибо.

— А я с вашего разрешения...

— Пожалуйста... А что это вы читаете?.. Кортасар, — прочел он на обложке.

— Латиноамериканский писатель.

— Интересно? — он вежливо полистал книгу.

— Да... А вы что, совсем не курите, бросили?

— Не начинал.

— Как это вам удалось?

— Да так. Смолоду еще. Решил не зависеть от своих привычек.

— Бережете здоровье?

— Это конечно.

— Как оно у вас?

— Ничего, не жалуюсь. Как говорится, все впереди. Я ведь уже старый.

— Вы?

— Конечно. За пятьдесят.

— Ну что, может, сядем за стол?

— Как скажете.

— Или еще подождем? Вообще-то странно, можно же было позвонить.

— Телефон выключен, — напомнил Владимир Дмитриевич.

— Сядем.

— Давайте.

Сели друг против друга.

— Открывайте, — сказала Светлана, и Владимир Дмитриевич под ее взглядом раскупорил бутылку.

— За встречу!

Она продолжала наблюдать за ним.

— Что, и не пьете тоже?

— Пью.

— Поморщились. Что, не пошло?

— Коньяк... Я его, честно говоря, плохо воспринимаю.

— А принесли зачем?

— Ну, водку, думаю, неудобно. Не тот уровень.

— Уровень, да, — согласилась Светлана. — Ешьте, пожалуйста.

— Спасибо.

— Грибочки!

— Да, я вижу.

— Ну как?

— Спасибо. Замечательные... А это кто? — Владимир Дмитриевич кивнул на фотографию мужчины.

— Мой покойный муж.

— Он кто у вас был?

— Архитектор.

— Давно это случилось?

— Три года уже.

— А у меня тоже... видите, как сложилось, — сказал Владимир Дмитриевич. — Жена умерла шесть лет назад. Остались с сыном. Он у меня уже инженер, взрослый человек, своя семья...

— Да... Ветер, слышите? Это мой пятнадцатый этаж, чем он плох... А давайте музыку. Сейчас я поставлю, подождите, не так слышно будет... Ага, вот видите, совсем его не слышно. И шторы!

Она включила проигрыватель, задернула шторы и, возвращаясь на место, проделала несколько танцевальных движений под музыку. Он смотрел на нее с дружелюбным интересом, как и до сих пор.

— Ну что ж это они, — сказала она капризно. — А сколько времени? Может, им позвонить?

— Не стоит, — сказал Владимир Дмитриевич. — Я думаю, они не придут.

— Совсем не придут?

— По-моему, у них замысел — оставить нас вдвоем. Создать условия. Они, по-моему, взяли надо мной шефство.

— Вы думаете?

— Да. А может, и над вами.

— Не знаю, я тут ни при чем. — сказала Светлана. — Мне в принципе совершенно незачем менять жизнь. Тем более после того, что было. Такого уже не будет, это я себе ясно отдаю отчет, а так, лишь бы...

Владимир Дмитриевич кивнул с пониманием, и она продолжала:

— Материально я не жалуюсь, и друзья, славу богу, не забывают. Так что я лично не особо стремлюсь, знаете, как теперь говорят, устроить жизнь.

— Это не теперь говорят, — заметил с мягким назиданием Владимир Дмитриевич, — это всегда говорили. И вы не правы. Это мне, старику, поздно что-то менять. А вам — в самый раз, пока вы молоды. Вы тем более созданы для семьи. Так мне показалось. Вы уж простите за откровенность...

— Как вы интересно говорите. «Откровенность». У вас смешно получается: «непременно», «откровенно», через два «н». Как по писанному, да? Вы простите, я перебила.

— Нет, ничего, я все сказал.

— Ну, давайте еще выпьем с вами. Вы совсем не пьете, не едите.

— За вас!

— Опять за меня?

— Опять.

— Ну, спасибо... Грибочки!

— Да-да. Замечательные.

— А хотите — чай, кофе?

— Я бы кофэ выпил.

— На ночь не боитесь?

— Нет.

— Интересно вы говорите: «кофэ», — снова посмеялась она и ушла на кухню.

Он отправился за ней.

Встал за ее спиной. Она обернулась быстро.

— На метро не опоздаете?

Он не ответил.

— А вы что, всегда такой молчун? — спросила она.

— Это, знаете, раз на раз не приходится, — признался Владимир Дмитриевич. — Вообще-то разговоров лишних не люблю. Работа приучила.

Сели пить кофе.

— Что приучила? К чему? — допытывалась Светлана.

— Не говорить лишнего.

— Помалкивать?

— Вот именно.

— Вы что, какой-то секретный товарищ?

— Да нет. Просто чиновник.

— Зачем же помалкивать?

— А в этом все и дело. Не высказываться попусту. Не обещать, но и не отказывать. Не ссылаться на начальство. Тут целая наука. Так поговорить с человеком, чтобы он высказывался, а ты слушал. А казалось, что говорите оба...

— Скажите-ка!

— А вы думали!.. — И он посмеялся вместе с ней. — Видите, сколько вам уже порассказал... Вообще-то по крови я — моряк, корабел, если вам интересно. Жил в Николаеве после войны. Город такой. может, слышали. Судостроительный завод. Ну, взяли в Москву, в министерство. Карьеры не сделал. Ученик у меня, Олег, мне, можно сказать, как сын, парень с завода, башковитый — он теперь у меня же начальником... Так что я не бог весть какая важная птица, это внешность моя иногда вводит в заблуждение, она у меня министерская... Вы что задумались?

— Нет, ничего. А вы где живете?

— На Кутузовском.

— Я смотрю на часы, потому что уже поздно и вам на метро — прямая линия, а такси у нас... сегодня, тем более, пятница...

— Ясно. Хорошо.

— Посмотрите, сколько еды осталось. Хотите, дам вам с собой чего-нибудь. Вы ведь один?

— Спасибо. Не надо.

— Как вы там управляетесь...

— Привык... — Он был уже в плаще и шляпе. — Спасибо вам большое за этот вечер. Увидите Людмилу, передайте ей привет.

Пожал ей руку. Кивнул. Ушел.

Оставшись в одиночестве, она вдруг быстрыми движениями принялась наводить порядок в комнате, уничтожая следы всего, что только что происходило. Так была составлена посуда, задвинуты стулья и, наконец, убран портрет «мужа» и даже книга, лежавшая на тахте, заброшена в угол комнаты. Светлана расставалась с этим дурацким вечером, казалось бы, навсегда и бесповоротно, как вдруг в дверь позвонили, и минуту спустя перед ней, к ее удивлению, предстал на пороге все тот же Владимир Дмитриевич в шляпе и плаще.

— Вы что-то забыли?

— Да.

Он прошел в комнату и, не раздеваясь, уселся за стол, на прежнее место.

Она смотрела выжидательно: что дальше?

А дальше он сказал:

— Я что подумал: что вы делаете завтра?

— О нет, завтра я занята. Исключается.

— Это точно?

— Точно.

Он продолжал сидеть.

— Мы созвонимся, Владимир Дмитриевич. Обязательно, непременно, — пообещала Светлана. — А который час? — И ужаснулась: — Ну вот видите!

А он все сидел.

— Давайте я вам такси закажу. — Она уже накручивала диск телефона. — Алло, такси? А что, Валя сегодня не дежурит? А Люда? Девочки, милые, это из Интуриста, у меня делегация, никак не отправлю, сделайте одолжение, запишите... Четыре, шесть, два... — Она стала диктовать телефон и адрес, и Владимир Дмитриевич смотрел на нее с удивлением.

Еще он удивился переменам в комнате. Взгляд его, задержавшись на книжном стеллаже и не найдя там портрета, скользнул дальше все с тем же вопросительным выражением и наконец остановился на телефоне.

— А кто это... Валя?

— Откуда я знаю, — отвечала с усмешкой Светлана. — Сейчас они позвонят.

И позвонили.

— 24—16? Хорошо, девочки, спасибо... Да, да, мы выходим. — Это «мы» относилось к Владимиру Дмитриевичу. Он взял свою шляпу, нахлобучил ее и, быстро попрощавшись, ушел.

Дверь захлопнулась, прогудел лифт, опять стал слышен ветер с улицы.

Она легла, не раздеваясь, на тахту, лицом в подушку. Телефон оставался включенным, и он зазвонил. Она повернулась, послушала звонок и с силой выдернула шнур из розетки. Теперь она лежала, оперев голову на локоть, наконец без игры и притворства, с выражением смертельной усталости.

— Он говорит «кофэ».

— Мы это уже слышали. Ну и что?

— Ничего? «Кофэ»!

Сидели втроем — с Милой и Лидой — в маленьком уютном кафе, где Светлану знали: подошла официантка, принесла по чашечке кофе, пирожных, минеральной воды. Сквозь стеклянную витрину видна была тихая московская улица, район старых особняков.

— Валюша, пирожных мы не едим. Какого-нибудь печенья сухого, если есть. А Тоня сегодня что, не работает?

— Тоня будет завтра.

— Всех знаешь, — заметила Мила.

— Девочки, это же Арбат, мой район. Вон там, в высотном доме, я работала секретарем. До сих пор вспоминают.

— Ну и ну, — сказала Мила. — И где еще?

— А еще в бассейне, тренером по плаванию!

— С тобой не соскучишься.

— Со мной не соскучишься.

— Ну так что? — спросила Мила. — Есть тут где-нибудь телефон? Мы ему звоним! Да?

— Погоди.

— Что «погоди»? Если он дозрел...

— Но я еще не дозрела.

— Ты будешь дозревать знаешь сколько? Что тебе нужно, я не понимаю? Что ей нужно? — энергично возмущалась Мила. — Симпатичный мужик, солидный, положительный! Ну не композитор, жаль, конечно. Сделаешь из него композитора!

— Мила, я ведь не люблю положительных,— сказала с тоской Светлана.

— Ты любишь отрицательных, это мы знаем. Ну вот и сиди с ними всю жизнь! Погоди, как бы этот еще не слинял. Его уже тут сватали раз, он тебе не рассказывал? Прямо, знаешь, по Гоголю.

— У нее он не сбежит, — заговорила наконец и красотка Лида.

— Я звоню, слышишь! — И Мила решительно направилась в вестибюль к автомату, увлекая за собой Светлану и Лиду.

— Ты знаешь...

— Ничего не знаю. — И Мила решительно набрала номер. — Ты только молчи сейчас... Алло! Владимира Дмитриевича, пожалуйста! Владимир Дмитриевич, я вас приветствую! Это Мила. Слушайте, где моя приятельница, куда вы ее дели? Третий день звоню ей, все без толку, телефон не отвечает... Что вы го-

ворите, выключает? Вот видите, вы в курсе. Так, может, вы знаете, где она?.. Тоже ищете? Вот видите. — Мила в очередной раз подмигнула подругам и продолжала: — А я, грешным делом, подумала, не у вас ли она, ну мало ли как в жизни бывает. Нет? Хорошо, обязательно, я ей передам... Погодите, вот кто-то звонит, не она ли? — Мила сделала паузу, прикрыв рукой микрофон, позвала тихо: — Иди! — и сунула трубку Светлане.

Светлана сказала не сразу:

— Алло!

Послушала.

— Да. А во сколько?

И, зажав микрофон, найдя глазами Милу, сообщила шепотом:

— Приглашает в ресторан!..

Владимир Дмитриевич не врал, не прибеднялся, когда говорил о себе, что он не бог весть какая важная птица у себя в министерстве. Стол его помещался в комнате, где кроме того было еще два стола, два сотрудника; правда, судя по всему, Владимир Дмитриевич был над ними старшим — по крайней мере, телефоны, городской и внутренний, стояли именно на его столе, точнее, на маленьком столике, какого не было у других сотрудников. И сейчас Владимир Дмитриевич говорил по внутреннему телефону:

— У себя? Спросите, могу я к нему? Да, хорошо.

Он взял со стола аккуратную папку с золотым тиснением «На подпись» и не торопясь, привычным шагом двинулся из комнаты по коридору, за угол по другому коридору, мимо одинаковых дверей с табличками и наконец — в одну из них: секретарша, еще одна дверь, кабинет.

Человек, сидевший в глубине кабинета за обширным столом, поднял голову от бумаг:

— Заходи, Владимир Дмитриевич. Сейчас, одну минуту.

Владимир Дмитриевич почтительно или, скорее, уважая порядок, задержался у входа, и начальник сказал ободряюще:

— Проходи. Садись.

Он был лет тридцати семи, из молодых, без пиджака, в сорочке с расстегнутым воротом и приспущенным галстуком, с сигаретой в пальцах. Окончив читать, он уставился на Владимира Дмитриевича:

— Здорово, привет! — И, поднявшись, протянул руку.

— Олег Иванович, я долго задерживать не буду, — избегая обращения — «вас» или «тебя», — сказал Владимир Дмитриевич. — Вопрос, можно сказать, личный. Какие планы на среду вечером?

— Среду, среду. Это что у нас? — сказал Олег Иванович.

— Послезавтра.

— Именно среду? По-моему, свободен. А что?

— Дело в том, что я... в общем, женюсь... Мы так особо ничего не устраиваем, просто для близких друзей...

— Погоди, погоди! Владимир Дмитриевич! Дядя Володя! — обрадовался, вскочил с кресла Олег Иванович. — Дядя Володя! Ну ты даешь! Молодец! Дай я тебя обниму от всего сердца! — И он тут же выполнил свое намерение и, обойдя стол, заключил Владимира Дмитриевича в объятия. — Ну рассказывай! Как это получилось? Кто она, как зовут? Ну молодец! — И, успокоившись, сел напротив за маленький столик, весь внимание.

— Зовут Светланой. Светлана Васильевна, — доложил Владимир Дмитриевич. — Моложе меня, к сожалению, хотя не так уж молода, не девчонка...

— Почему «к сожалению», почему «к сожалению»? Правильно! Не на старухе же, в самом деле! Сам еще — ого-го! — заметил Олег Иванович и с новым интересом, с любопытством воззрился на старого друга. — Нет, я очень рад, приветствую!.. А Димка что?

— Он еще не знает, он в отпуске, это все быстро так получилось. Тут будут, я предвижу, свои проблемы.

— Какие проблемы, какие проблемы? Что ж, он не человек, что ли, не мужчина? Да нет, дядя Володя, не бойсь, все будет о'кей, поговорим в случае чего. Ну давай. Хорошо. Я буду обязательно. В среду — во сколько?

— К восьми. Я отпрошусь пораньше.

— Что за вопрос! Да не приходи совсем, скажи Щеглову, тебе положено, в конце концов, три дня, как молодожену.

— Молодожену. Вот именно, — сказал с усмешкой Владимир Дмитриевич. — Да нет, я не хотел бы — Щеглову. Вообще — афишировать это дело. Ты тоже — никому, ладно?

— Все. Договорились, — пообещал Олег Иванович. И еще заметил любовно: — Старый конспиратор!

Доктор Леша, несчастный владелец личного транспорта, доставил Светлану с ее сумками к дому Владимира Дмитриевича. Она выскочила, схватила свою поклажу и скрылась в подъезде. «Жигули» уехали.

А затем, как бы на смену этой машине, подъехала другая — черная «Волга». И из подъезда вышла другая Светлана, не спешащая, никаких сумок, свободная и нарядная, под руку с солидным мужчиной в плаще и шляпе — мужем.

Он открыл перед ней дверцу машины, она усаживалась, подбирая длинное платье, потом сел он; машина уехала...

В ресторане «Арагви», в кабинете, они вдвоем встречали гостей. Владимир Дмитриевич в новом костюме, в модном галстуке, торжественный и слегка смущенный, как положено, представлял Светлане своих друзей:

— Сергей Андреевич, Мария Григорьевна, мои давние-давние... А это Олег Иванович, ты его знаешь заочно. А почему один, где супруга?.. А это Леонид Федорович. Надежда Филипповна, его супруга... А это моя супруга, Светлана. Прошу, друзья!..

Рассаживались. Делали комплименты. Светлана держала букет цветов; услужливый официант расставил их в вазы.

Почему-то галстук Владимира Дмитриевича произвел на всех впечатление.

— М-да, галстучек! — заметил один из старых друзей.

— Ничего не скажешь! — поддержал другой.

Владимир Дмитриевич улыбался и указывал на Светлану:

— Вот, супружница!

— Не называй меня супружницей, — тут же шепнула Светлана.

За столом оказалось еще несколько незанятых мест. Нетерпеливый Олег Иванович спросил:

— Мы еще ждем кого-то?

Владимир Дмитриевич посмотрел на часы, потом на Светлану:

— Твоих друзей. Они когда обещали?

— Они не обещали.

— Мила с Глебом.

— Они не обещали. Они не придут.

Уже не было времени выяснять этот вопрос. Олег Иванович стоял с полным бокалом в ожидании тишины. Начинались тосты.

— Дорогой Владимир Дмитриевич, дядя Володя, дорогая Светлана, отчества, простите, не знаю...

— Просто Светлана.

— Просто Светлана. Мы присутствуем при очень важном событии. Вам удалось, уж не знаю, каким образом, покорить сердце этого сурового холостяка. Вот он уже смотрится совсем по-другому рядом с вами и в новом галстуке! Я не удивлюсь, если он станет разговорчивым и даже если он завтра опоздает на работу, чего с ним никогда не случалось... впрочем, завтра сам бог велел. Это, конечно, шутка... Я буду кратким, ибо краткость — сестра таланта, так или нет? За молодых! Ура!

Следующим взял слово пожилой лысый мужчина, сидевший рядом с женой, — Сергей Андреевич. Он начал свою речь так:

— Товарищи, я знаю Владимира Дмитриевича Лобанова без малого тридцать лет. Мы начинали вместе в Центроэнергомонтаже. Что вам сказать? Есть работники, которые сделают на копейку, а разговоров на рубль. Мастера красивых речей. А есть люди, которые не выступают. Не говорят, пока их не спросят. Хотя имеют на все свои суждения и свои идеи, и не грех когда-нибудь ими воспользоваться...

— Сергей Андреевич, ближе к делу! — призвал Олег Иванович.

— А я говорю по делу, Олег Иванович! Вы, как никто, должны знать, что Владимир Дмитриевич...

— Владимир Дмитриевич в данном случае женится, и деловые качества здесь ни при чем, я так понимаю! — Олег Иванович посмотрел на Светлану, но Светлана вступилась за оратора Сергея Андреевича:

— А я как раз его полюбила за деловые качества!

И это так хорошо, так очаровательно у нее получилось!

— А между прочим, горько! — заявил Олег Иванович.

Бедному Сергею Андреевичу так и не дали закончить речь. Выпили, заставили молодых поцеловаться: Владимир Дмитриевич осторожно прикоснулся губами к губам Светланы.

Стало проще и веселей. Только одна из женщин, Надежда Филипповна, жена Леонида Федоровича, сидела безмолвно и безучастно; взгляд ее выражал особое отношение к происходящему, как если бы Надежде Филипповне было известно нечто такое, что неведомо остальным.

— Светлана... как по батюшке? — спрашивал между тем Олег Иванович.

— Просто Светлана.

— Где жить будете — что решили?

— У нас две квартиры — Владимира и моя. Надеемся обменяться.

— Волынка.

— Волынка.

— Если нужна какая помощь...

— Спасибо.

— Вы, главное, поактивнее. Под лежачий камень вода не течет, — процитировал Олег.

— Конечно! — подхватила Светлана.

— Как говорится, недостатки есть продолжение наших достоинств.

— Вот именно!

Взаимопонимание было достигнуто, и, как бы скрепляя его, Олег протянул рюмку:

— Давайте с вами, Светик!

— Давай! — пошла еще дальше Светлана. — А почему мы одни? Сергей Андреевич, Мария Григорьевна! Леонид Федорович, Надежда Филипповна! (И как она умудрилась запомнить сходу все имена-отчества!) Вы не пьете и не едите! (Это было правдой.) Прошу вас! (Как заправская хозяйка!)

Выпили все вместе. Супруга Сергея Андреевича покосилась на мужа и отодвинула его рюмку. Надежда Филипповна сделала то же самое с рюмкой мужа. Леонид Федорович был, однако, не столь покладист — вернул рюмку, наполнил и взял слово.

— Вы знаете его тридцать лет, а я, представьте, все сорок, — обратился он к предыдущему оратору, а затем уже и к остальным. — И то, что вы говорите насчет скромности, это только половина правды. А вторая половина заключается в том, что Володя Лобанов, Владимир Дмитриевич, знаете вы или нет, человек героической биографии!

«Знаете вы или нет» относилось, конечно же, к невесте, и оратор посмотрел в ее сторону и, выдержав паузу, продолжал:

— Дело в том, что еще молодым человеком, юношей, он совершил беспримерный поход, почти кругосветное путешествие в составе каравана торговых судов, которые вышли из осажденной врагом Одессы, прошли Босфор, Дарданеллы, мимо вражеских берегов и оттуда через Атлантику в Тихий океан! Знаете, что это такое? Ночами, крадучись, малым ходом, под носом у вражеских батарей! Вот здесь — греческий остров Самос, занятый немцами, а тут скала, все буквально рядом, слышишь прямо голоса! Потом нас нащупали, обстреляли, убило механика, и вот этот мальчишка,— оратор показал на Владимира Дмитриевича, — занял его место...

Двое официантов сновали среди гостей, меняя тарелки. Оратор на какую-то минуту прервал свой рассказ, затем продолжал, и все слушали, слушал и Владимир Дмитриевич — так, будто слышит все это в первый раз.

— Я вам советую: вы возьмите книжку, про это книжка написана — «Беспримерный поход». Володя вам, наверно, о ней и не говорил, — оратор опять обращался к Светлане, — но это уже относится к первой половине — к скромности!

— А где же тост? — спросил Олег Иванович.

— Тост? Тост у меня — за молодых! — воскликнул оратор и потянулся за рюмкой, но не тут-то было: рюмку эту уже накрыла тяжелой ладонью Надежда Филипповна.

И Светлана, поскольку она отныне тоже была в роли жены, таким же образом поступила с рюмкой Владимира Дмитриевича.

Затем она сказала с достоинством:

— Спасибо вам за все добрые пожелания. Я рада, что у Володи такие хорошие друзья и у них такие милые жены. Я тоже постараюсь быть ему хорошей женой.

Мужчины зааплодировали. Женщины, впрочем, тоже. Олег Иванович потребовал:

— Горько!

И только Надежда Филипповна продолжала сидеть неподвижно, устремив взгляд на Светлану и как бы говоря... впрочем, это уже никого не интересовало.

Вернулись домой — к Владимиру Дмитриевичу. Сняли плащи. Светлана отправилась с цветами на кухню — искала, во что их поставить. Он пришел и помог. Все — молча.

Жил он один в двух комнатах, скромно и тщательно убранных. Бывает холостяцкий беспорядок — здесь был порядок, но опять-таки холостяцкий, уклад жизни человека, привыкшего все класть на место. Так, на месте, на полочке, оказались пепельница и спички, когда Светлана задумала покурить. Пришли в комнату. Здесь Владимир Дмитриевич спросил:

— А где же Мила с Глебом? Что случилось?

— А мы их отдельно позовем. Зачем смешивать...

Он еще уходил куда-то, она оставалась. Взгляд ее скользил по стенам, по предметам, словно уже обещая им другую жизнь. Он появился в дверях, она спросила:

— Тебе на работу утром?

— Да. А тебе?

— Мне нет. Я отпросилась.

Он, кажется, закончил наконец свои какие-то хлопоты, вернулся, стал в ожидании. Она занималась своим чемоданом — чемодан был здесь же, на стуле. Владимир Дмитриевич стоял совсем близко, почти вплотную. Она повернула к нему голову, и он невольно отступил.

Засмеялись оба. Сразу стало проще. Он спросил:

— Хочешь глоток вина?

— Нет, спасибо, — сказала она.

Достала из чемодана халат, ушла в спальню.

Это была старая спальня, в которой, очевидно, он жил когда-то с женой, а теперь один. Кровать, шкаф, тумбочка с ночником. Комплект белья на кровати.

Она развернула простыню, начала стелить.

Владимир Дмитриевич вышел из ванной — в майке, с полотенцем через плечо. Остановился у двери спальни, войти не решился. Спросил из-за двери:

— Там все нашла?

— Да.

— Подушки в этой самой...

— Нашла.

Потом она позвала:

— Иди.

Пропустила его, прикрыла за ним дверь, сама осталась в передней.

Он увидел широко расстеленную постель, две подушки — брачное ложе. Свет был погашен, горел ночник в изголовье.

Он примостился с краю и стал расшнуровывать туфли.

Когда она вошла, он лежал под одеялом, заняв одну сторону постели, другую сторону — подушку и часть одеяла — оставив свободной Она вошла раздетая, остановилась в дверях:

— Погаси свет.

Он нажал кнопку ночника.

Утром она проснулась и, не обнаружив его рядом, повернулась на другой бок, снова закрыла глаза, потом снова открыла их, опять повернулась и наконец увидела: при свете утра, у окна, отодвинув штору, Владимир Дмитриевич делал зарядку.

Она смотрела, как он приседает и выпрямляется, машет без толку руками, голый по пояс, в тренировочных брюках, и взгляд ее стал скучным, как это серое утро, и она все смотрела, он все приседал...

Потом они вместе завтракали на кухне, и Владимир Дмитриевич смотрел на Светлану ласково и говорил:

— Две вещи на свете ненавижу: опаздывать

и ждать. И еще третье: просить. И на работу я обычно хожу пешком, это — тридцать пять минут нормальным шагом. И с машиной не связываться, она ведь у меня не персональная, и эти тридцать пять минут, главное, дышишь воздухом... Ты чай, кофэ?

— Кофе, — сказала она.

Он понял и повторил с улыбкой:

— Кофе!

— Я буду чай, — сказала она.

И потом он отправился, а она смотрела в окно и увидела его на другой стороне пасмурной улицы — в шляпе и плаще, с портфелем...

Потом его заслонили автобусы, пешеходы. Светлана отошла от окна, окинула взглядом постель, шкаф, комнату — новое свое жилище. На тумбочке — туалетном столике — лежали уже и ее вещи: заколки, расческа, флаконы.

Она перешла в другую комнату. Здесь были полки с книгами, старый письменный стол, стулья, лампа образца сороковых годов. Она осторожно приоткрыла ящик стола, он был не заперт. Заглянула... Приоткрыла еще — уже смелее. В ящике был портрет женщины — небольшая фотография в рамочке, под стеклом, до сих пор, видимо, стоявшая на столе. Светлана вытащила ее, посмотрела, подумала. Поставила на стол.

Потом зазвонил телефон. Она не сразу, с осторожностью сняла трубку.

— Алло!.. Мила, ты? Спасибо. Спасибо. Да нет, все нормально. Были его друзья. Ну, жаль, конечно, но, с другой стороны, вы не много потеряли. Ты бы видела этих жен!..

Глава 3

ЛЮБОВЬ

Время шло и менялось, на дворе была осень, с оставшимся, но уже потерявшим силу солнцем. Шли люди в куртках, в пальто и шапках, кто-то еще по-летнему, кто-то уже по-зимнему. В центре Москвы, на одной из оживленных улиц женщина в кожаном пальто и вязаной шапочке, с сумкой через плечо и другой сумкой в руке ловила такси. Она делала это, пожалуй, с особенной, не всем и не каждому присущей энергией: сошла с тротуара на проезжую часть и, став лицом к потоку машин, начала делать им знаки, словно приманивать их рукой, кистью, как зовут к себе собаку. И одна из машин тут же повиновалась и, как привороженная, подрулила, остановилась у ее ног.

Позади остался дом с «Салоном красоты», откуда она только что вышла, и другие дома этой улицы. Светлана Васильевна ехала с работы домой.

Это был еще прежний ее дом, квартира на пятнадцатом этаже, до конца еще не покинутая. В комнате, уже призывая Свету от двери, звонил телефон.

— Да! А кто ее спрашивает? Минуточку, я посмотрю...

Она не спеша раздевалась — сняла пальто, сапоги. Трубка ждала.

— Алло! — отозвалась она теперь тихим, усталым голосом, не своим голосом. — Это я. Здравствуйте. Да вот, заболела. Это подходила сестра. Медсестра. Вероятно, грипп, но, возможно, воспаление легких. Так что уж простите меня... Я помню, конечно... Обязательно... У меня есть ваш телефон? Скажите... — Она выдержала паузу, делая вид, что записывает, — записала. Хорошо, я вам непременно позвоню...

Она кажется, не собиралась здесь рассиживаться — надо было собрать кое-какие вещи; она достала их из шкафа, нашла и сумку, куда их сложить. Тут были мужские туфли и сорочка, тоже мужская, и пара белья — майка и трусы, — и еще носки.

Опять зазвонил телефон — на этот раз она не подошла. Потом, когда звонки прекратились, сама набрала номер.

— Алло! — На этот раз голос был нормальный, здоровый. — Вадима, пожалуйста!.. Это ты, Вадим? Не узнала, богатый будешь! Вадичка, вот что,.. Да, в театр, я обещала, помню. Такая жизнь, Вадичка, не обижайся... Что мне нужно? Ты угадал: нужно. Деньги, Вадичка. Ты же знаешь, я всегда — в срок. Рублей шестьсот. Много? На пару месяцев, Вадик, я перекручусь. Спасибо, целую...

И снова — поднятая рука, приманивающий жест навстречу потоку машин...

И вот куда ее теперь привели причудливые пути-дороги этого дня: в бассейн!

В купальнике, в резиновой шапочке, весело и свободно, словно избавившись вдруг от всех забот, Светлана плыла по водной дорожке бассейна — лицо в брызгах, сильные руки, гибкое тело... День продолжался.

А теперь, как ни в чем не бывало, — на кухне, у плиты. В фартучке, прибранная, вся воплощение домовитости, примерная жена и хозяйка. Ровно в половине седьмого, как всегда, щелкнул замок в двери, Владимир Дмитриевич появился на пороге кухни, доложив о своем приходе: «Вот и я». Затем он раздевался в прихожей, а Светлана несла из кухни в комнату, в столовую, тарелки со снедью, чашки, чайник, который как раз вскипел, — все вовремя, ловко, аккуратно. И еще графинчик с настойкой, рюмку.

— Давно ты дома? — спрашивал заботливо Владимир Дмитриевич — Ну, что нового у тебя? Как день прошел?

— Ну как? Обычно. На работе, — отвечала Светлана. — Мой руки и садись. А у тебя?

— Ну, у нас события, — стал подробно рассказывать Владимир Дмитриевич. — Послали, значит, это письмо, я тебе говорил. Ну, как всегда, поторопились. Олег наш, как чувствовал, не хотел визировать. Уж если мы выходим с письмом, то должна быть уверенность, что решение будет положительное. Не послушались. Теперь, значит, давайте его отзывать.

— Кого отзывать?

— Письмо. Ну, в общем, суета, да и только. Отсутствие культуры... — Тут Владимир Дмитриевич прервал свой рассказ, потому что был не на шутку голоден, а на столе стояла соблазнительная закуска, да еще этот графинчик. — Ну-ну, ты молодец! — заметил он по этому поводу, потирая руки. И сел за стол, посмотрел на нее: — А ты?

— Я — нет. Я не ужинаю, Володя. А ты ешь. Я не хочу, чтобы ты менял свои привычки.

— Ну тогда выпей со мной.

Она послушалась, принесла вторую рюмку, он налил ей из графина.

— Ну за что? За тебя, за твои желания, да?

— Ого! У меня их миллион. Это, знаешь, никаких напитков не хватит!

— Ну вот за твой миллион!

Он чокнулся, выпил.

— Светлана... Это кто тебя так назвал? Очень подходит тебе...

— Да?.. В детстве я была черненькая, никакая не Светлана. Отец очень хотел почему-то.

— Он кто у тебя был?

— Шофер.

— А тебе не скучно со мной? — спросил он вдруг.

Она удивленно вскинула глаза.

— Чего это ты?

— Да, — заключил он с печалью. — Слушай, ну давай что-нибудь придумаем! Сходим в театр, гостей позовем, почему мы никого не зовем, где все твои подруги? Поедем на дачу в конце концов, у меня же дача в Ново-Иерусалиме! Ну как тебя развеселить? Ну давай потанцуем!

И он встал, потянул ее за руку. Включил телевизор, музыку. Она следила за ним с удивлением.

— Ну улыбнись! — говорил он, уже поднимая ее с места. — Пошли!

Она взглянула вниз, на его ноги.

— В тапочках?

— Сейчас, момент! — воскликнул он и побежал переобуваться.

Звонил телефон. Светлана взяла трубку.

— Алло! Ну говорите же, я слушаю!.. Повесили трубку.

Владимир Дмитриевич вернулся несколько растерянный, держа в руках какие-то очки — в металлической оправе, с широкими стеклами, модные. Он смотрел вопросительно на Светлану.

— Это твои новые очки, — сказала Светлана.

— Мои?

— Ну-ка примерь.

— Это откуда же такие?

— На работе. Сейчас все можно купить на

работе, кроме мебели, не знаешь разве? Ну что, подходят? Ты что смеешься?

Владимир Дмитриевич стоял в новых очках и смотрел на себя в зеркало. Ему и впрямь было смешно.

— Точно как у нашего министра!

— Ну и что?

— Ничего! Прийти в них на работу!

— Ну и придешь! А что такого?

Опять звонил телефон.

— Подойди, — сказала Светлана. — Это, наверно, твои дамы. Кто тебя знает, как ты тут жил до меня.

Владимир Дмитриевич взял трубку. И ему ответили. Он показал жестом Светлане, чтобы приглушила звук в телевизоре.

— Это ты, Дима? — говорил он в трубку. — Да, я так и понял. Ну и напрасно. Я говорю: ты это делаешь напрасно. — Лицо его стало озабоченным, от прежнего настроения не осталось и следа. — А потому, — продолжал он. — Я могу тебе объяснить, но, вероятно, не по телефону...

Светлана вышла. Отправилась на кухню, прикрыла за собой дверь.

Нашла припрятанную пачку сигарет, закурила.

И тут же раздавила сигарету: входил Владимир Дмитриевич.

— Ну куда же ты ушла? У меня от тебя нет секретов. Звонил Дима, мой сын. Двадцать четвертого день рождения его матери. Мы обычно в этот день собирались...

— Ну и в чем же дело? Кто мешает?

— Видишь ли... — сказал, помедлив, Владимир Дмитриевич, — все не так просто. Он у меня... не то, что избалованный, это другое. Все время с таким чувством, будто что-то ему недодали. Все ему должны — и общество, и родной отец. Ну что ты будешь делать! А тут еще моя женитьба... Ладно, не держи в голове. Пошли!

— Куда пошли?

— Как куда? Танцевать! — И он продемонстрировал свою обувь. Все в порядке. Туфли!

Она посмотрела, оценила.

— Ладно, в другой раз...

И утром он уходил на работу, а она провожала его, смотрела вслед в окно. Он пересекал улицу — в пальто и шляпе, с портфелем в руках, одним и тем же размеренным шагом, не торопясь, но и не мешкая, и исчезал в потоке пешеходов и машин.

На этот раз она, наскоро окинув взглядом комнату и что-то там прибрав, найдя, кстати сказать, его тапочки и выдворив их из комнаты подальше, в коридор, а затем и на кухню, в мусорное ведро, — вернулась, достала из сумки толстую записную книжку-гроссбух и расположилась на тахте с телефоном.

Ей попались и очки — те самые, в металлической оправе, как у министра. Владимир Дмитриевич все-таки оставил их дома.

— Алло, попрошу Виталия Григорьевича! Это Виталий Григорьевич? Я по поводу обмена...

И начались обменные дела, новая эпопея в безостановочной жизни Светланы Васильевны.

— А эти окна?

— Эти выходят на юг.

— Я вижу. Там что? Что-то ломают?

— Да.

— Улица будет, магистраль?

— Да, возможно. — Хозяин едва поспевал за гостьей.

— Значит, пустят движение, будет шум, — заключила со знанием дела Светлана. — А те окна?

— Там двор.

— Хорошо, спасибо. Вы мне не звоните, я позвоню сама. Мой муж, знаете, не особенно в курсе. Он немножко консерватор, как все мужчины...

— А можно вам вопрос. — Хозяин квартиры провожал ее, подавал пальто. — Позапрошлым летом вы не жили в Воронове, в Доме архитекторов?

— Да.

— Так это вы?

— Это я.

Он смотрел на нее с интересом, быть может, припоминая что-то забытое ею самой.

— А я там отдыхал в это время, и мы с ва-

ми встречались... Встречались — я имею в виду... — и он показал, что имеет в виду невинное содержание этого слова. — Вы не помните?

— Да, возможно.

Он все еще смотрел на нее.

— Ну и как ваша жизнь с тех пор?

— Вот, как видите, — сказала Светлана. — До свиданья.

Потом ей понадобилось такси. Она вышла навстречу потоку машин, призывая их короткими движениями руки. И первая же свободная машина повиновалась этому загадочному приманивающему знаку.

И — привезла ее к знакомому нам маленькому кафе под названием «Адриатика» в тихом московском переулке.

Здесь Света облюбовала столик с табличкой «Занято», официантка убрала табличку. Вскоре к этому столику подошел молодой человек, которого Света увидела в дверях и призвала.

Это был сын Владимира Дмитриевича Дима.

Опишем его: джинсовый костюм, туфли на высоком каблуке, чемоданчик «атташе-кейс» — все, как у людей... В том числе и усы, загнутые книзу, по моде последних лет.

При этом лицо его было мрачноватым, взгляд неприветлив, го это могло, относиться уже персонально к Светлане и к предмету предстоящего разговора.

— Вы Дима? Пожалуйста, прошу. Видите, а вы беспокоились, что мы не узнаем друг друга!

— Я не беспокоился, — сказал Дима.

— Ну, простите. Значит, беспокоилась я. Вы похожи на отца, вас трудно не узнать. А меня зовут Светлана Васильевна. Так. Что будем есть и пить?

— Я — ничего, — сказал Дима.

— Валюша, нам, пожалуйста, два коктейля, кофе, — сказала Светлана официантке и вновь обратилась к Диме, как бы игнорируя и его отказ, и его мрачный вид. — А вы в самом деле похожи на Владимира Дмитриевича, особенно нижняя часть лица. Отец говорил, что вы... я забыла, как... специалист по холодильным установкам, кончили институт, я не путаю? Вот от вас, видите, и холод... прямо мороз... Вы что, против женитьбы отца принципиально или вас не устраивает лично моя кандидатура?

— И то, и другое, — сказал Дима.

— Ну вот, уже легче говорить! А знаете, я вас таким себе и представляла... А вы?

— Что я?

— Вы как себе меня представляли? Такая, знаете, злая мачеха? Или, наоборот, молодая хищница, которая прилепилась к вашему папе с целью отхапать квартиру или что-то в этом духе? А, Дима? И при этом, конечно, ущемить ваши интересы. А?

— Да, примерно, — сказал, не моргнув глазом, Дима.

— Что же нам делать? Как же мне вам доказать обратное? — Ее глаза смотрели светло и весело. — А может, нам все-таки стоит подружиться?

— Зачем?

— Ну, во-первых, это будет приятно вашему отцу. Вы же, я надеюсь, любите отца? А во-вторых, это может быть полезно и вам. Я ведь умею дружить, Дима! — сказала она со значением. — Курите, пожалуйста! — Предупредила его жест — Дима полез в карман за сигаретами, а она протянула свой «Кент». — Постойте, что же это мы, давайте сначала выпьем! Я только не знаю: коктейлем чокаются, нет? Вы не в курсе?

— Я не в курсе.

— Ну вот, вы и улыбнулись!.. Хорошо, что вы пришли. Отец вас очень ждет сегодня вечером. — И Света потянулась фужером к фужеру Димы, все еще нетронутому. — Ну? За дружбу, Дима?

В доме Владимира Дмитриевича раздался звонок. Владимир Дмитриевич, заканчивавший последние приготовления к приему гостей, в кухонном фартуке поверх костюма и с тарелкой в руках, пошел открывать и отступил в удивлении, увидев в дверях Милу.

— Здравствуйте! Не ждали?.. Ну, во-первых, поздравляю, хоть и с опозданием... Ну как вы тут живете? Вас не узнаешь, изменились!.. — Мила с веселым вызовом смотрела на Владимира Дмитриевича. И, не дожидаясь приглашения, будучи человеком свободным,

двинулась в глубь квартиры. — А где же хозяйка?

— Она будет сегодня поздно. — Владимир Дмитриевич шел за Милой. — Оставила меня одного...

И он провел ее в комнату, где был накрыт стол, стояли вазы с цветами.

— Сегодня, видите, такой день... память Лиды, моей покойной жены. Вот жду гостей... — И показал не без гордости: — Это все Света. Приготовила и ушла... Пожалуйста, прошу. Можно снять пальто.

— Нет, спасибо. Я хотела повидать Свету, вы ей передайте. У меня впечатление, что она скрывается.

— Да что вы. От кого ей скрываться, с какой стати?

— Ну, от прошлой жизни. В частности, от меня... Бог с ней, это даже в какой-то степени можно понять, но она тут кое-что задолжала моей приятельнице, та звонит. В общем, наши бабские дела, вы не берите в голову. Просто скажите: Мила была, интересовалась.

— Хорошо. А мы ведь все собираемся вас пригласить. Можно сказать, как виновников, — улыбнулся Владимир Дмитриевич.

— Да уж, вина определенная есть! Но вы, я смотрю, не жалеете?

— Не жалею.

— Видите, как бывает, — заметила Мила. — Мы ведь вас, можно сказать, почти насильно, а ее бедняжку гоняли по домам творчества — то ей композитора, то архитектора... Я, наверно, зря это вам...

— Ничего. Не страшно.

— Она ведь у вас загадочный человек; я, например, до сих пор не знаю, что она кончала, как жила, все сплошной туман. Притом что она человек обаятельный и, в сущности, добрый, поделится последним...

— Вы знаете... — проговорил Владимир Дмитриевич. — Садитесь, пожалуйста, не стойте. Выпьем чего-нибудь с вами? Это вот настойка ее собственного приготовления. На корнях. Попробуйте.

— Я за рулем.

— Ну тогда сок. Пожалуйста.

— Ого, я вижу, у вас тут...

— Вы правильно видите, — сказал Владимир Дмитриевич. — Знаете, я ведь вам очень благодарен. Если вы считаете, что это ваша заслуга, то спасибо вам. Не знаю, как Свете со мной, тут сложно, ей, конечно, нужен не такой человек, как я... но я, представьте себе, счастлив! Такое, знаете, глупое слово. Даже не знал, что так бывает... Столько лет прожил — и не знал. Вот верите или нет? Не знал, что это. Что так может быть. Женщина в жизни мужчины. Запах ее, от которого ты дуреешь. Руки ее, забота... Вы простите, что я так — напрямую, но вы близкий человек. Давайте выпьем. Ах да, вам нельзя. А вот сок... Так о чем я?.. Ну то, что она любит иногда приврать, — это есть такой грех, имеет место. Что поделаешь... Вы к нам приходите с Глебом! И эта подруга, как ее... Лида. Замуж еще не вышла? А мы ей найдем жениха! Опыт есть, верно? — и Владимир Дмитриевич дружески подмигнул Миле.

Она шла к двери, он провожал ее...

В этот же вечер у себя в прежней квартире, полулежа на тахте, Света говорила по телефону:

— Виталик, слушай, теперь такое дело. Парень, тридцать два года, женат, специалист по холодильным установкам, знает английский, нельзя ли его там пристроить по вашей части? Подумай. По холодильникам, да. Так это, наверно, в жаркие страны. Алжир, Марокко, что, нет? Мы покупаем, у нас покупают! В общем, пожалуйста, я тебя прошу, узнай... Нет, по этому телефону — нет, будет другой, я меняюсь!..

С делами, казалось, покончено. Верхний свет был погашен; она поудобнее устроилась на тахте, потянулась к полке за книгой. Книга была та самая — Кортасар. Света полистала ее, потом начала с первой страницы, но не выдержала — встала. Захотелось есть.

Холодильник был пуст; в шкафчиках на кухне не нашлось ничего, кроме остатков какого-то печенья. Она стала есть с жадностью. С полным ртом, жуя на ходу, направилась к двери, звонили.

— Светлана Васильевна? — спросил вежливый голос. — Я по поводу обмена.

— Да-да, проходите.

Вежливый человек старательно вытер ноги и прошел в переднюю.

Дальше все происходило, как обычно: гость осматривал квартиру, хозяйка показывала:

— Вот еще комната. Сюда, направо. Здесь сейчас беспорядок, никто не живет, я живу у мужа. Там у нас тоже две — восемнадцать метров и двенадцать. Мне нужно в принципе четыре, но если у вас двухкомнатная в Сокольниках — это у вас в Сокольниках?.. — то меня вполне устроит в обмен на эту. Тогда к вам въедет старушка из Лихова переулка, у нее комната и еще одна у дочери... Не поняли?

Понять и в самом деле было трудно. Тем более что по ходу осмотра и объяснений в квартире появился еще один человек, появился без звонка, со своим ключом — человек лет сорока, с бородкой клинышком, в ярко-голубой нейлоновой куртке, в шляпе и с чемоданом в руке. Вежливый обменщик воззрился на него раньше, чем его заметила Светлана: нежданный гость поставил чемодан и с интересом следил за происходящим. Увидев его наконец, Светлана не удивилась, не поздоровалась, а как ни в чем не бывало продолжала свои объяснения, и даже прошла мимо, не оборачиваясь:

— Кухня девять метров, большая. Вот сюда, пожалуйста. Здесь типа кладовки, сейчас заставлено, это все уберется...

Нежданный гость остался в комнате. На него по-прежнему не обращали внимания, что, впрочем, только подчеркивало загадочность его прихода. Гость этот и впрямь был непростой. Еще недавно вот здесь, за стеклом книжного стеллажа, красовалась фотография, и это был именно он — бородка клинышком не позволила бы нам ошибиться — он, покойный муж Светланы, архитектор, умерший три года назад. Таким образом, он явился сейчас как бы с того света, и поведение Светланы, можно сказать, подчеркивало его призрачность.

Обменщик ушел, испуганно оглядываясь. Светлана вернулась в комнату и спросила:

— Ты зачем?

Человек-призрак ответил:

— А что?

Он успел снять свою голубую куртку — она висела в прихожей, на вешалке, как полагается, а сам он сидел за столом, а теперь вот поднялся ей навстречу с намерением поцеловать. Светлана увернулась от его объятий:

— Ты пьян?

— Несправедливо, — сказал на это призрак. — Человека, который хочет обнять другого человека, называют пьяным. Где логика?

— Послушай, Валентин, — сказала строго Светлана. — Кончай дурить. Это первое. Второе: я у тебя заберу ключ. Ты мне его отдай, пожалуйста... Ну что, что тебе нужно?

Гость бесцеремонно шарил по полкам. Наткнулся, кстати, и на фотографию — ту самую, где был запечатлен.

Объяснил, что он ищет:

— Сигареты!

— Нет сигарет. Я не курю.

— С каких пор? Молодец. Тут была где-то заначка.

— Нет твоей заначки. Нету. Потерпи. Сейчас уйдешь и купишь себе на улице в киоске.

— В киоске папироски, — сказал в рифму Валентин. — Сходи к соседям, очень курить охота.

— Перебьешься. Слушай, давай серьезно. Сядь. Ты можешь выслушать?

— Ну?

— Я замуж вышла. Понятно тебе?

— Что?

— Ничего. Замужем я. У меня другая фамилия. Понимаешь, нет?

— Да? И кто же он?

— Тебя что интересует? Человек.

— Женатый?

— Женатый — на мне.

— Это хорошо.

— Хорошо, да. У него нет сложных отношений с бывшей семьей, сегодня с бывшей, завтра не бывшей, нет долгов, которые надо за него выплачивать. Он свободный человек и любит меня, и мы поженились, понимаешь. Отсюда следует, что тебе лучше оставить меня в покое и этот адрес забыть, тем более что квартиру эту я собираюсь менять, как ты видел.

— Вот это зря, — сказал вдруг серьезно Валентин.

— Что зря?

— Менять не надо. Оставь себе гнездышко. Мало ли, как жизнь. Захочешь вернуться.

— Не захочу. Я вышла замуж не на год, не на время, а навсегда. Вот все, Валя. Иди.

— Куда мне идти?

— Это я не знаю. Откуда пришел.

— Откуда пришел, там уже все. Я пришел к тебе — вот, с чемоданом.

— Спасибо. Какой-то новый чемодан, другой. Тот был желтый. С которым ты раз уже приходил и уходил, не помнишь?

— Светик, перестань.

— Все, Валя.

— Ты что, меня гонишь?

— Гоню, да! Гоню. Давай!

— А может, потанцуем? Музыку? Нет?

— Нет!

— Хорошо, — сказал Валентин. И поднялся. И вдруг шагнул решительно к Светлане и сгреб ее в объятия.

— Пусти! — Она отбивалась не на шутку. — Пусти, слышишь! Я сейчас соседей!

Звонил телефон.

— Пусти! Телефон же! — кричала она. И наконец, вырвавшись, схватила стул, занесла над его головой.

— Ты что? Глупая, — сказал он вдруг мирно. — Отпусти. Сейчас убьем друг друга.

И отнял у нее стул. Сел на него. Велел и ей:

— Садись, поговорим.

Она села напротив. Сказала жалобно:

— Руку мне поцарапал.

Показала руку. Прежней решительности уже не было.

— Поезжай, Валя, ладно? И не трогай меня, не мешай мне. Не появляйся, слышишь?

— Ах, не мешай, ах, не мешай, — пропел Валентин, сидя на стуле и, судя по всему, не собираясь никуда уходить.

— Вот деньги тебе. — Она открыла сумку, достала двадцатипятирублевку, положила на стол. — Поезжай к Павлику, если домой не хочешь. Все, Валя. Поехал.

Он не стронулся с места.

— Ну что, мне уйти? — спросила она.

— Как хочешь. Я тебя не гоню, — сказал Валентин.

— Хорошо. — И она стала собираться. Надела плащ, туфли. Взяла сумку.

Он молча следил за ней.

— Ты что, серьезно?

— Ключ оставишь на столе, — сказала она. И вышла. И не вернулась. Уехала. Прошумел лифт.

Валентин в первый момент еще ждал, потом кинулся за ней и мог бы, пожалуй, еще догнать, но передумал. Остался.

Гости еще не разошлись. Чьи-то пальто висели в передней одно на другом. Из столовой доносились голоса. Светлана пошла в спальню, никем не услышанная, здесь сбросила пальто, глянула на себя в зеркало. Сняла кофту, нашла в шкафу другую.

— Ты уже дома? — В дверях стоял Владимир Дмитриевич. — Вот хорошо.

— Я не рано?

— Да что ты. Я очень хочу, чтобы ты вышла. Я хочу тебя познакомить.

— Думаешь, это нужно? Ну ладно, я сейчас.

Он оставил ее одну. Она еще приводила себя в порядок. Волосы, глаза, губы, выражение лица.

Пошла.

— Ну вот, знакомьтесь, — сказал в наступившей тишине Владимир Дмитриевич. — Это Светлана Васильевна. А это вот Татьяна Николаевна, Лариса Николаевна. Это Валечка, я, видишь отчества не знаю до сих пор... Это Леонид Федорович, его супруга, вы уже знакомы... Кого я еще забыл?.. Ну, а это Дима, мой сын...

Они знакомились, кивали, разглядывали друг друга: гости — Светлану, Светлана — гостей. Здесь были в основном женщины, немолодые, вероятно, подруги покойной жены Владимира Дмитриевича, и еще семейная пара, та, что была на свадьбе: женщина с ледяным взглядом и ее муж Леонид Федорович. В торце стола, рядом с отцом, сидел Дима, и они со Светланой молча кивнули друг другу, не выдав знакомства.

— Да нет, бога ради, сидите, что вы, я найду себе место, — говорила Светлана. — Владимир, ну что же это ты: чашки — я тебе какие ска-

зала?.. Вы уж извините, я только-только с работы...

— Да нет, не беспокойтесь, все прекрасно, — отвечали дружно гости. — Вы лучше посидите с нами, а то мы, видите, уже собираемся...

— Да что вы, рано еще!

— Двенадцатый час — это, по-вашему, рано?

Но кто-то первый уже поднялся, за ним, как по команде, стали собираться другие. Милая суета продолжалась теперь в дверях, в передней: «Как жаль!» — «Ну что поделаешь. Будем надеяться, не последний раз». — «Да, я надеюсь». — «Выбирайтесь, пожалуйста, к нам». — «И вы к нам, пожалуйста!» — «Спасибо, непременно!»

Ледяная женщина ушла с холодным кивком, муж ее еще задержался, прощаясь с хозяевами.

Последним уходил Дима.

Светлана успела сказать ему наедине, задержав в дверях:

— Вы позвоните мне? Сегодня у нас что, вторник? В пятницу. Можно — на работу...

Гости ушли. Вечер был окончен.

В комнате, у стола с грязной посудой, Владимир Дмитриевич сказал:

— Не трогай ничего, я сам уберу. Хочешь чаю?

— Ага.

— Ты молодец, — сказал он еще. — Очень все хорошо сделала, спасибо тебе.

И пошел заваривать чай. Она осталась в комнате. Поискала на столе среди посуды чистый бокал. Не нашла, глотнула из бутылки.

Он еще возился на кухне: кипятил, заваривал. Фарфоровый чайник, чашку, блюдце, сахарницу —на поднос. И с подносом, заботливо — в комнату, к столу.

Здесь Светланы уже не было. Он направился в спальню, держа обеими руками поднос, открывая двери локтем.

Открыл, остановился. В спальне горел свет, были разбросаны вещи, а Светлана лежала уже под одеялом, закрыв глаза.

Он подошел к ней. Она не шевельнулась.

Теперь, отставив поднос, он стоял над ней спящей, стоял и смотрел, словно ожидая, что она вот-вот откроет глаза под его взглядом; но Светлана не открывала глаз, а он все стоял и смотрел.

За городом уже лежал снег, мир выглядел по-зимнему: белая укатанная дорога от электрички к лесу, белые крыши поселка, деревья в белом... Владимир Дмитриевич и Светлана шли пешком — то рядом, то друг за другом, минуя сугробы...

— Устала?

— Ничего... Надо было сапоги другие... А далеко еще?

— Вон за теми домами.

— За какими?

— Не туда смотришь. Дальше. Ну давай медленнее, куда мы спешим.

— Я не умею медленно.

— Вот и напрасно.

— Как здесь здорово, а? — Света смотрела вокруг восхищенно. — Эти деревья, им сколько лет, как ты думаешь? Это дуб, верно? Или это не дуб? Какие дубы! И какой простор, да?.. Что? — спросила она, встретив взгляд Владимира Дмитриевича.

— Ничего. — Он смеялся ласково. — Это ты для меня? Хочешь сделать мне приятное — врешь! Какой тебе простор, Светик, зачем он тебе? Тебе нужны машины и телефоны, телефоны с машинами!

— Вот интересно, — даже обиделась Света. — А кто тебя вытащил сюда?

— Ты.

— Такого ленивого человека, такого неподъемного. Кто тебя поднял?

— Ты, ты! Ну обопрись на меня хорошенько. И не спеши, главное. Знаешь, от чего на свете все болезни? От того, что мысли у людей — о прошлом или о будущем. Или вспоминают, или строят планы. А жизнь — это то, что сейчас...

— Ну где это? Близко уже?

— Здесь. Вот этот дом. Если можно назвать домом.

— Этот?

— Да. Сейчас ключ, погоди!

Они стояли у покосившегося серого забора, у калитки с массивным висячим замком. Владимир Дмитриевич сунул в скважину ключ. Замок не поддавался.

— Вот черт! Все заржавело. Что будем делать? Погоди...

И повел ее вдоль заборчика, нашел в нем доску, кое-как державшуюся, сунулся плечом в щель, пролез.

— Давай, не бойся!..

Так они оказались в запущенном дворике, в снегу по щиколотку, и затем на крыльце, где нужно было опять возиться с дверью.

— Слушай... а нас не заберут в милицию?

— Возможное дело. У меня тем более никаких документов на этот дом.

— Как?

— Никаких. Дом после тетки был записан на брата, ну и так далее, целая история...

Проникли наконец в дом — в сени, оттуда в комнату, давным-давно нежилую, с кучей сломанной мебели, обрывками пожелтевших газет. Владимир Дмитриевич нашел кресло с продавленным сиденьем:

— Прошу. Сядь, отдохни.

— Холод собачий.

— Да, холод.

— А там что?

— Там чердак.

— Или комната?

— Ну, он как комната в принципе. Если заняться. Все руки не доходили.

— Не доходили, да.

— Ну, пока брат был жив... Но он тоже, видишь, не занимался. Вот раскладушка, удочки... Мы с ним тут иногда...

Света успела пройтись по комнате, заглянув во все углы. Теперь она оказалась на лестнице. Усталость прошла. Бес предприимчивости зажег свои огоньки.

— Какая крепкая избушка, ты посмотри! Снаружи совсем ветхая, а на самом деле... О, тут можно сделать при желании... А? Что? Поселимся тут, заведем корову... Лес рядом. Твоя мечта. Ты лесник, я лесничиха!..

Чердак оказался просторным, Света обследовала его и нашла пригодным для жилья.

— Тут вполне получится комната, знаешь, такая светелка. Можно сделать кабинет, будет твой кабинет, письменный стол.

— Зачем он мне? — спросил Владимир Дмитриевич.

— Будешь писать. А что? У меня давно идея, чтобы ты написал об этом походе. Типа воспоминаний. Чем плохо? Люди знаешь как сейчас пишут, все, кому не лень. А ты лентяй!.. А можно, знаешь, Диму сюда с женой на лето, тоже идея!

— Вы с ним что, подружились?

— Конечно, а как же... А вообще, если говорить серьезно, домик этот привести в порядок и продать. И купить, скажем, что-нибудь поближе. Или вовсе не покупать! Зачем себя привязывать, верно? При наличии машины...

— Но знаешь, я уж тут как-то привык. В общем-то, с детства, — сказал осторожно Владимир Дмитриевич.

— Детство давно кончилось, Володя!.. Я тебя посажу в машину, мы поедем куда угодно, объездим Европу, есть же такие маршруты! Посмотришь мир! Господи, сейчас только с этим обменом... Если выгорит это дело у Никитских!.. — Мысль работала, бес предприимчивости зажег фейерверк. — Слушай! А если так: у меня тетка в Кузьминках, мечтает — за город, отдает свою квартиру — комната и кухня, все это объединяется, не понял? В общем, если пошевелиться, приделать ноги... Мы ведь даже не пробуем, а кто пробует, у тех получается, и как раз именно потому, что другие не пробуют!

— Ну, ты-то, положим... — сказал Владимир Дмитриевич.

— Я?! Ты еще не знаешь моих возможностей!

— Ну как же не знаю. Знаю, — сказал Владимир Дмитриевич. — Даже иногда хочется сказать: Света, остановись.

— Пожалуйста! — воскликнула Света. — Мне что — для себя? Мне для себя ничего не надо!

— И для меня — не надо. Хорошо? Не надо ничего делать для меня. Совсем ничего.

— Пожалуйста! Можешь так жить, если тебе нравится! Сидеть в этом продавленном кресле! Ради бога! И на этой работе! Подшивать бумажки, пожалуйста!

— А мне нравится моя работа, — сказал Владимир Дмитриевич.

— Это ты себя убедил!

— Да, может быть. Убедил, да. Я сижу на

своем месте, а не на чужом. Делаю то, что я умею. Вон их сколько не на своих местах!

Теперь они молчали. Светлана стояла посреди комнаты, переминаясь с ногу на ногу. Владимир Дмитриевич оставался в кресле.

Она спросила ледяным тоном:

— Я не пойму. Так ты что, не хочешь меняться?

— Нет.

— Что «нет»?

— Не хочу. Ни меняться, ни менять.

— Зачем я, спрашивается...

— Не знаю.

— Ты смеешься.

— Не смеюсь нисколько. Я не хочу ничего менять, как ты до сих пор не поняла.

— Хорошо! — И Света открыла сумочку, вытащила оттуда какие-то бумаги. — Хорошо!

И быстрыми движениями порвала их вдоль и поперек.

— Что это? — спросил Владимир Дмитриевич.

— Разрешение на обмен. Я его выколачивала два месяца. Вот оно. — И выронила обрывки на пол и еще подгребла их носком сапога. — Доволен?

Владимир Дмитриевич молча смотрел на пол, на эти клочки.

Вернулись домой. Мир был нарушен. Молчали. Владимир Дмитриевич молча пил чай на кухне; чашка, налитая для Светланы, стояла нетронутая. Из комнат слышались ее шаги, стук передвигаемых стульев — все громче, чем обычно. Потом хлопнула дверь, наступила тишина.

Войдя в комнату, он застал Светлану лежащей на тахте. Она легла, сбросив туфли, коекак укрывшись пледом. И Владимир Дмитриевич, как уже было однажды, подошел поближе и стал смотреть на нее.

Она наконец открыла глаза.

— Ты что?

Он продолжал смотреть.

— А ты правда любишь меня? — спросила она.

— Да, — отвечал он. — Очень.

Она вдруг сделала движение к нему и встретила его руки. Владимир Дмитриевич склонился, обнял ее, прижался щекой, губами, плечом, потом уже всей грудью, и она отвечала ему поцелуями. Глаза ее заблестели слезами, он почувствовал это, потом, отстранившись, увидел и с острой жалостью и тревогой бросился их целовать. Руки его уже шарили по ее одежде, по пуговицам — он раздевал ее торопливо, жадно, как, может быть, не раздевал еще никогда, и она приподнималась, поднимала руки, помогая ему, любя...

Глава 4

ЧТО-ТО В АТМОСФЕРЕ

В тихих арбатских переулках среди скромных особняков выросли тут и там высокие чистые здания из светлого кирпича, с площадками для машин — островки цивилизации и комфорта, прилепившиеся к старым дворянским гнездам. Один из таких домов, вознесшийся своими этажами где-то между Плотниковым и Староконюшенным, и будет сейчас объектом нашего внимания. Скажем еще, что прошла зима, таяли последние ее следы на тротуарах, сияло солнце. На площадку для автомашин, к подъезду въехал фургон с надписью «Мебель». Так начинается последняя глава нашего повествования.

Вносили мебель. Воплощенная мечта Светланы Васильевны — просторная квартира на третьем этаже — распахнула свои квадратные метры перед шкафами, столами и стульями. Распоряжался Владимир Дмитриевич. В элегантной домашней куртке, подтянутый, энергичный, непохожий на ленивого Владимира Дмитриевича прошлой жизни, он командовал грузчиками, показывая, где, что и как ставить, и сам в нужный момент подхватывал край зеркала или ножку дивана...

Тем временем в парадное этого дома входил еще один человек, имеющий отношение к нашему рассказу. Голубая нейлоновая куртка, шляпа, бородка — человек-призрак Валентин бодро взошел по лестнице, сверился по бумажке, увидел открытую настежь дверь и вступил в квартиру.

Он обследовал комнату, за ней другую, не

найдя в них никого, затем отправился на кухню и наконец в коридоре встретился лицом к лицу с Владимиром Дмитриевичем.

— Слушаю вас, — сказал Владимир Дмитриевич.

— Привет, — ответил непринужденно Валентин. — Мне Светлану, если можно.

— Светланы Васильевны нет дома.

— Понятно, — сказал Валентин.

Владимир Дмитриевич смотрел на него, уже узнавая. Человек с портрета, бывший покойник, стоял перед ним живой и невредимый, с любопытством оглядывая комнату и мебель.

— Вам что-то еще нужно? — спросил Владимир Дмитриевич.

— Да.

— А именно? Может, я вам могу ее заменить?

Теперь Валентин с любопытством оглядывал Владимира Дмитриевича.

— Да, может быть.

— Может, она вам... задолжала?

— Да.

— Сколько?

— Пятьдесят, — сказал, помявшись, Валентин.

Владимир Дмитриевич полез за кошельком.

— Вот двадцатка. Хватит?

Валентин согласился. Взял. Кивнул. Обернулся, уходя:

— Ей привет, пожалуйста, не забудьте.

— Постараюсь, — сказал Владимир Дмитриевич.

И захлопнул дверь, обе створки. Но как раз не вовремя: тут же раздался звонок. Двое грузчиков тащили массивный письменный стол.

Внесли. Поставили. Владимир Дмитриевич распоряжался: ближе к окну, левее, еще немного... Наконец дело было окончено, один из грузчиков, пожилой, потер руки, сказал:

— Все, — и уставился в ожидании.

— Квитанция у вас, — сказал Владимир Дмитриевич. — Я вам отдал.

— Отдали, да.

— Что, бутылку? — догадался Владимир Дмитриевич.

Пожилой развел руками.

— Хорошо, — сказал Владимир Дмитриевич. — Но только условие: берете и приходите сюда. Такой уговор. Ну что?..

В это время хозяйка дома носилась, иначе не назовешь, по залам большого нового магазина домашней утвари, что-то ища, что-то покупая.

— Светлана Васильевна! Здравствуйте, если это вы!

Она обернулась на знакомый голос и увидела Милу.

— А! Привет!

Они давно не встречались, и похоже, что кошка пробежала между ними: друг к другу они не кинулись, смотрели отчужденно; во взгляде Милы было что-то насмешливое. Она сказала:

— Тебя не узнаешь.

На что Света никак не откликнулась.

И все-таки отошли в сторонку и еще посмотрели друг на друга. Мила заметила:

— Тебе так хорошо. Со стрижкой. Ну, рассказывай.

— Что рассказывать? Да, я Лиде тогда вернула этот долг, — вспомнила Света. — Ты, наверно, в курсе... Ну как она?

— Лидка? Пошла на курсы, изучает французский, зачем — не знаю. Все с ума посходили от желаний и планов... А ты как? Ушла с работы, говорят?

— Да. Надоело выводить ваши веснушки.

— Жалко. У тебя талант.

— У меня их много.

— Так, значит, ты теперь дома. Мужняя жена.

— Да, представь. Пока так.

— Настоечки, грибочки.

— Вот именно.

— И кофэ?

— Что?

— Кофэ, — повторила весело Мила, с этим неприличным «э» в конце слова. — Ну как он у тебя? Перевоспитался?

— Не знаю, что ты имеешь в виду, — сказала холодно Света. — И прости, пожалуйста. Мне надо уже лететь. Владимир Дмитриевич один дома, а мы только что переехали.

— Переехали?

— На новую квартиру. В тихий центр, как у тебя.

— Ну, молодец, — сказала Мила. — Смотри-ка ты, все успела!

— Да нет, пока не все.

— Там же у него еще дача была.

— Была. Мы ее продали.

Мила не переставала удивляться. Света отвечала невозмутимо. Двинулась к выходу.

— А как же сын? У него же еще сын взрослый?

— Взрослый, да. Он сейчас за границей.

— Ну, ты, конечно, потрясающий экземпляр, — продолжала Мила. — Так уметь брать от жизни, да? Что тебе еще осталось?

— Много чего осталось. Вот родить хочу, пока не поздно. Нет у тебя врача хорошего?

Вышли на улицу.

— Слушай, а почему ты мне не звонишь, не приходишь? — вдруг спросила Мила. — Я тебе больше не нужна?

— А я тебе? Знаешь, Мила, есть люди, которые презирают суету. Потому что им самим не пришлось суетиться. Потому что им все само плывет в руки... Брать от жизни? Зачем? Она им сама все дает. Суетиться? Фи, как не стыдно!.. А я тоже хочу, вот представь себе, жить по-человечески, как я это понимаю. Можно мне или нет?.. Как твое мнение?.. Ну вот, мы с тобой и поговорили, — заключила Света. — Звони!.. А где твоя машина? Это что, новая? А я — вот где, рядом стою!..

И Света открыла дверцу сереньких «Жигулей», бросила покупки на заднее сиденье, села за руль и, махнув приветственно Миле, поехала...

Она застала мужа в обществе двух незнакомых людей малопочтенного вида, за столом, в состоянии приятной беседы, уже подогретой некоторой дозой спиртного. Посуды в новом доме не было, пили из единственного стакана, закусывали ломтиками колбасы. Еще прежде, чем это все увидеть, Света услышала голос Владимира Дмитриевича. Владимир Дмитриевич рассказывал:

— Идем в темноте в полной, машины почти не слышно, огни все погашены, как на цыпочках, только бы успеть до рассвета. Берег — каких-нибудь четверть мили, а нас целый караван... — рассказывал до тех пор, пока не увидел в дверях Свету.

Тут он сказал:

— А вот и моя хозяйка, знакомьтесь. А это дядя Паша, а это Виктор... Представляешь, Света, с дядей Пашей мы в какой-то степени земляки, а лучше сказать, моряки, от слова «море», а не «земля». Я смотрю: якорь на руке выколот, наш, черноморский. Покажи, Паша!

Паша показывать якорь не стал. Они с Виктором сразу заторопились, и это было правильно, потому что хозяйка тут же вышла, не проронив ни слова. Понятливые мужчины знают, как вести себя в таких случаях. Быстро допили, поднялись; Владимир Дмитриевич не стал их удерживать, проводил до порога. Здесь они быстро попрощались.

Опытные жены, в свою очередь, знают, что можно в таких случаях обойтись без лишних обсуждений, все ясно и так. Света вернулась, собрала остатки трапезы, сказала только:

— Открой окно. Накурили твои гости.

— Мои гости... — повторил Владимир Дмитриевич. — А твои гости взяли у меня двадцать рублей. Просили пятьдесят.

Света сказала после паузы:

— Зря дал.

И тут же переключилась:

— Ну как тебе стол? Только зря так поставили — ни туда ни сюда. Тут же кресло по идее, и здесь другое. Два кресла. А здесь столик журнальный между ними. Шторы повесим. Тут картинку какую-нибудь, стена голая.

— Картинку, да, — сказал Владимир Дмитриевич. — Портрет какой-нибудь.

Света ответила ледяным тоном:

— Можно и так. Если тебе нравится.

Они посмотрели друг на друга.

— И где же ты такой стол достала? — спросил Владимир Дмитриевич.

— Володя, ты сегодня задаешь мне не те вопросы. Какая разница. Ты что, недоволен, я не понимаю. Первый раз в жизни у тебя свой кабинет! Плохо?

— Да нет, хорошо.

— Хорошо или нет?

— Хорошо! — повторил он с требуемой интонацией. — Только что мне в нем делать? Ты забыла, что я не академик.

— А что, нужно быть академиком, чтобы читать книги, писать? Да ты и напишешь в конце концов. Напишешь. Чем кому-то рассказывать за бутылкой. Такой материал! Вот сядешь за этот стол и будешь писать!

Владимир Дмитриевич сказал, помолчав:

— Так это все уже написано, Света!..

В уже знакомом нам кафе «Адриатика» было назначено очередное деловое свидание — занят отдельный столик, накрыт ужин на двоих. Света ждала. Покушались на место за столиком, пытались забрать свободный стул. Наконец тот, кому место это предназначалось, явился, и это был Олег Иванович, молодой начальник Светиного мужа.

— Ну вот и я, — сказал он, усаживаясь и переводя дух. — Прошу простить. В самый последний момент, представляете, потребовался начальству. Конец дня, сижу как на иголках. Министр у нас человек проницательный, все просекает: «Вы что, торопитесь?» Он у нас на «вы» со всеми. Я набрался храбрости, говорю: «У меня свидание, Алексей Петрович». «Ну что, отпустим товарища?»

— Отпустили?

— Как видите. Ого! Тут целый банкет. По какому случаю?

— По случаю нашей встречи.

— Очень приятно. Но...

— Никаких «но». Что вы пьете? Я помню — сухое вино.

— Да, правильно.

— Ну, давайте. За встречу! — И Света протянула бокал.

— А вы как-то изменились. Я бы сказал, к лучшему, — заметил Олег Иванович. — За вас!

— Мы, по-моему, были на «ты»?

— Давай, — согласился Олег Иванович. — Ну как там наш дядя Володя?

— Это у вас надо спросить. У тебя. Ты его видишь больше, чем я.

— У меня он нормально.

— У меня тоже, — сказала Света.

— Такой стал джентльмен! Сразу видно: хорошая жена.

— Стараемся.

Еще выпили. Закусили. Олег Иванович смотрел на Свету, пытаясь догадаться, о чем пойдет речь дальше. Света не торопилась.

— А я думаю: кто же это такой мне звонит, не называется. Вы вчера звонили? И сегодня утром? Секретарша говорит: один и тот же голос, у нее адская память на голоса. И не называется.

— Да я не хотела.

— Надо вам мой прямой телефон. Вот здесь он есть. — И Олег Иванович вручил Светлане визитную карточку. — А то я думаю: кто же это?

— А что, вам дамы не звонят? — спросила с некоторой игривостью Светлана.

— Все больше по делу, — пожаловался Олег Иванович. — С тех пор, как занял это кресло, ты себе не представляешь. Я даже не подозревал, что людям столько от меня нужно! Хоть бы одна сказала: «Олег, милый, дорогой». Нет, они говорят: «милый-дорогой», но потом обязательно что-нибудь практическое.

— Ну, например?

— Все. Начиная от гостиницы, как будто я распоряжаюсь номерами, и кончая билетом в консерваторию. Вчера одна подруга детства и, кстати, хороший человек, я ей обязан... Ну что ей консерватория? Умоляет. Я говорю: где она хоть находится и кто там директор? Вот так-то. «Милый-дорогой».

— Милый-дорогой, — повторила Светлана. — Выпьем за бескорыстную дружбу!

— Выпьем. Но ты же что... не пьешь? За рулем?

— Вообще не пью.

— Что же, я один, что ли?

— Считай, что вдвоем.

— Мне здесь очень нравится, — заметил Олег Иванович, опять целясь глазами в Светлану, пытаясь разгадать ее намерения.

— Да, тут неплохо. Я тут иногда встречаюсь с друзьями.

— Что, отдельно?

— Да.

— А дядя Володя?

— Могут же быть у человека отдельные друзья? И кстати, дядя Володя ничего не знает о нашей сегодняшней встрече.

— Вот я как раз хотел спросить...

— Не знает. И, надеюсь, не будет знать.

— Гм... — Олегу показалось, что он уже на пути к разгадке. — Отдельно друг от друга — это хорошо, — заметил он со значением. — А то ведь закиснешь, того и гляди.

— Что ж нам мешает? — сказала Светлана. — Милый-дорогой! За дружбу!

На лице Олега Ивановича выразилось смятение. Жена дяди Володи явно намекала — так ему показалось, и как еще могло показаться! — на некоторые не совсем простые отношения. В этот момент он увидел, что она совсем недурна собой, но подумал, вероятно, и о своем учителе, ее муже, и в то же время она так роскошно и соблазнительно улыбалась, протягивая к нему свой бокал. Он выпил.

— Милый-дорогой, — снова сказала она, и знакомый бесовский огонек засветился в ее глазах. — Вот я как раз хотела поговорить с тобой про дядю Володю, Владимира Дмитриевича. Ты знаешь, я иногда думаю, почему он все-таки такой молчаливый, неужели ему нечего сказать, и прихожу к выводу, что ему есть что сказать, и очень даже много, и временами это прорывается, ты бы послушал его, когда он в ударе!..

— Да, — подтвердил на всякий случай Олег.

— Я к чему это говорю? Есть люди, которые на каждом шагу трубят о себе, показывают товар лицом, даже когда нет никакого товара. А есть люди, которые предпочитают оставаться в тени и о себе ни полслова, их за это любят и уважают, но ведь так же в тени можно просидеть всю жизнь... ты со мной согласен?

Олег Иванович слегка нахмурился и опустил глаза. Он, кажется, уже начал понимать, к чему она клонит.

— Ведь он еще не стар, — продолжала Светлана, — ведь у него здоровье — дай бог молодому. И главное — мысли, талант! Ну объясни, почему он у вас закис на работе, двадцать лет на одной должности — и никакого сдвига, никакого стимула для жизни! «Дядя Володя, дядя Володя», все любят и уважают, и этого он вывел на орбиту, и того он вытащил из провинции, «дядя Володя»! А кто-нибудь из вас подумал, что ему тоже нужен размах? Дело к пенсии, я понимаю. Пропустил время. Так что же, уже и надеяться не на что? А если рядом, повыше, освобождается место и он для этого самая подходящая фигура?

— Какое место? — спросил потухшим голосом Олег Иванович.

— Ты прекрасно знаешь, о чем я говорю!

— Откуда у вас такая информация?

— «Откуда», «откуда»! Не от тебя же и не от него, конечно, от него слова не добьешься!.. Короче, так, милый-дорогой: мы с тобой — два близких ему человека. Я свое дело сделала — свою половину. Теперь за тобой очередь!

— Вопрос непростой, — сказал Олег Иванович.

— Непростой, я понимаю! Тут главное, чтобы инициатива исходил от тебя. Тебе нужен рядом опытный работник. Это раз. Второе: Володя будет отказываться. Разведет целую философию. Что, мол, каждый сверчок знай свой шесток и тому подобное, все это мы уже слышали. Никаких поблажек! Твердым голосом: «Надо!» Это он пока еще понимает.

Она наконец остановилась, посмотрела на бокалы:

— А почему мы не пьем?

— Так вот об этом вы со мной... хотели? — проговорил Олег Иванович.

...А потом Светлана везла его домой, и сидя с ней рядом в машине, несколько захмелевший, Олег Иванович припадал к ней на поворотах, а иногда и на ровном месте пытался просунуть руку ей за спину.

— Интересно мы с тобой побеседовали! — говорила Светлана. — Ты ж мне так и не сказал ни слова — ни «да», ни «нет»!.. Но, но, осторожнее я же машину веду, ну куда

полез!.. Да, интересно, милый-дорогой! Ни слова не сказал, а как будто говорили оба. Вот школа! Как это вам удается?.. Но, но, спокойно, сейчас высажу!.. Так я тебе буду звонить, учти... Куда сейчас — направо, налево, ты заранее говори.

— Вот здесь останови. Дальше не надо.

— А где твой дом?.. Это же не он.

— Неважно. Я пройду.

— Что, жены боишься?

— Она у меня, знаешь... Ну, пока!

— Привет! — грубовато откликнулась Светлана и, высадив своего спутника, захлопнув за ним дверцу, тут же тронула машину, поехала на разворот...

Утром Владимир Дмитриевич уходил на работу, ни о чем не подозревая. Светлана застала его в кабинете: Владимир Дмитриевич сидел уже одетый, в костюме, при галстуке, за письменным столом, как если бы собирался принимать посетителей. Мягкие кресла, журнальный столик, «стенка» с баром — все было на своих местах, и Владимир Дмитриевич тоже на месте — за гладким пустым столом, молча...

— Когда же ты встал? Я не слышала. Ты завтракал?

— Да.

— А что ты так сидишь?

— Сейчас пойду.

— Тебе что, нездоровится?

— Нет, ничего.

— Ты как-то сидишь странно.

— Разве?

— Что-то в атмосфере происходит.

— Почему ты думаешь?

— По радио говорили.

— Да. Может быть. Может быть, — повторил Владимир Дмитриевич и поднялся.

— У тебя сегодня трудный день?

— Как всегда. Зачем-то Маринин вызывает.

— Это кто?

— Замминистра. Ведает кадрами.

— Интересно.

— Интересно. — И Владимир Дмитриевич почему-то посмотрел на нее внимательно.

— Позвони, если что. Я дома...

Потом она смотрела в окно, как он выходит из дома, как идет пешком — ровным неторопливым шагом, мимо машин, стоящих на автомобильной площадке, и затем через сквер и дальше...

В этот день в дверь квартиры на третьем этаже — в новую жизнь — вновь постучалось, напоминая о себе, отринутое прошлое.

На сей раз это был маститый композитор Н. Н.

— Не ждали?.. Представьте — самым банальным способом, через адресный стол. Хотя и это было непросто. Вы, оказывается, переменили фамилию?

— Переменила.

— Так можно войти?

— Конечно. Пожалуйста.

— Вы одна? Я имею в виду — в данный момент.

— В данный момент — да.

— Всю жизнь боюсь мужей... Он кто у вас — военный?

— Штатский, штатский. Мирный человек.

— Я пытался узнать о вас у Людмилы Викторовны, у Милы, но она как-то, мне показалось...

— Вам правильно показалось. Пожалуйста. Вот сюда.

— Смотрите, как у вас красиво.

— Да нет, тут еще недоделано. Видите, лампочка. Люстру никак не достану.

— Что, проблема?

— Еще какая. Проходите.

— А это? Кабинет мужа?

— Да. Присаживайтесь. Все равно, где вам удобно... Что вы смотрите?

— Смотрю на вас. Изменились, да? Даже не пойму. Прическа. Нет, дело не в прическе...

— Простите... Алло! Слушаю вас... Они здесь больше не живут. Запишите телефон: 563-18-19... Пожалуйста...

— А нельзя его выключить?

— Нет. Я жду важного звонка. Я не спросила вас: чай, кофе?

— Нет. Ничего не надо. А вы не хотите съездить за город?

— Когда?

— Вот сейчас. У меня машина. И мы вернемся — когда вам нужно?

— Нет.

— Жалко.

— Я жду звонка.

— Ах да, вы ждете звонка... Вы когда-то говорили, что к вам приходят просто так, исповедаться. Помните? Меня это тогда поразило, и я запомнил. Время от времени жутко нужен такой человек. Я вдруг понял одну страшную вещь: что-то кончается в душе — любовь, восторг, и тогда незаметно-незаметно начинается другое: профессия. А как профессия, способ зарабатывать деньги или популярность — искусство безнравственно. Вот такой печальный вывод... Идите к телефону, это вас!

— Алло! — Светлана удалилась с трубкой в соседнюю комнату. — Олег? Ну что? К министру? Во сколько? Думаешь, лучше? Ну, посмотрим. Я боюсь, что если там он скажет «нет», то уж в том кабинете уговаривать не будут. Так что палка о двух концах. Ну, смотри!.. Никуда не ухожу, куда я уйду!..

— Что, дела?

— Дела, да.

— Нет, хорошо тут у вас. Очень, очень симпатично. Сразу видно — дизайнер.

— Да что вы, тут еще работы!

— Люстру повесить.

— Да.

— Это обязательно?

— Ну а как же. Видели, лампочка голая.

— Да-да... Как же это вам все удалось?

— Мне все удается. Я же вам, помните, говорила.

— Да-да, я часто вспоминал. Я вообще жалел...

— О чем?

— И сейчас жалею... Как мы странно устроены. То, что нам кажется трудным и обременительным и от чего бежишь как от огня, оно-то, оказывается, и нужно, а без него скука и пустота, и бежишь-то, собственно говоря, куда? В пустоту!.. Я жалел, что вас тогда отпустил. Не надо было отпускать.

— Ну вот еще!

— Не надо было. Это старость. Старость души.

— Давайте все-таки кофе.

— Нет. Сидите. Я скоро уйду. Ну, расскажите еще о себе. Я ведь шел, честно говоря, ничего о вас не зная. Вы сейчас чем-то озабочены. Да?

— Да.

— Секрет?

— Сегодня решается судьба моего мужа. Его назначение.

— О, это очень важно. Он будет на другой должности?

— Вот будет или нет, не знаю.

— Будет. У вас все в принципе должно получаться.

— Вы думаете?

— Да. Вот только люстру. Люстра — это проблема... Вот видите, вы и улыбнулись... А вы по-прежнему любите музыку?

— Да. Но, к сожалению, больше — по телевизору. На концерт хороший не попадешь.

— Да что вы. Ну это можно устроить, вы мне позвоните. Двадцатого — вы что делаете? Вот, пожалуйста. Это пропуск. Видите как? Взял для дочери, но ей я еще достану.

— Спасибо.

— Сходите, послушайте. Это — в Большом зале. И как раз Моцарт. Наш с вами Моцарт, помните?

— Помню.

— Жалко, я вас тогда отпустил! Простить себе не могу!..

— Алло! Олег Иванович? Ну что? Да? Не может быть! Без единого слова? И не сказал «нет»? Ну, это странно. А он что? А Маринин? Ну нет, не может быть, я даже не верю! Ты где, у себя? Я перезвоню...

Николай Николаевич стоял в прихожей одетый.

— Вы что, уже?

— Да. Я пойду. Вас, я чувствую, можно поздравить?

— Да.

— Поздравляю.

— Да.

— Вы еще не пришли в себя.

— Ничего. Я постараюсь.

— Остановиться вовремя, да?

— Конечно.

— И позвоните мне когда-нибудь?

— Обязательно.

Н. Н. ушел. Светлана быстро набрала номер телефона.

— Это я. Ну вот теперь я одна. Не можешь? Ну, давай коротко: во-первых, я ничего не знаю. Он приходит, я — как чистый лист бумаги, да?.. Во-вторых: слушай, ты хотел билет в консерваторию. Есть — на двадцатое, на два лица — Большой зал, Моцарт...

Настал день, когда Владимир Дмитриевич отправился на работу уже в новом качестве и уже не пешком, а на служебной машине, ожидавшей его у подъезда. И вдобавок — в новых очках, подаренных ему когда-то женой и тоже, как видно, ждавших своего часа.

И Светлана, как и раньше, стояла у окна, провожая мужа. И теперь видела, как он открывает дверцу «Волги» и отъезжает...

В это же утро позвонили из магазина.

— Люстра? Хорошо, замечательно, — отвечала она в трубку. — А какая? Это что такое? Хрусталь, с висюльками? Ну прекрасно! Держите, еду!

Она быстро оделась, потом бежала по лестнице вниз, во двор, на ходу доставая из сумки ключи от машины.

Так начался этот день.

А затем последовала цепь сплошных неудач. Не заводилась машина. Ну что ты будешь делать, не хотела заводиться. Проходивший мимо мужчина бросил на ходу:

— Аккумулятор посадишь, девушка!

Света позвала этого человека:

— Эй! Товарищ! — в надежде, что он даст еще какой-нибудь совет. Но человек удалился, не обернувшись...

Такси проезжали мимо, не останавливаясь. Излюбленный знак Светы — рукой к себе, к колену, этот приманивающий жест — вдруг словно потерял свою магическую силу.

Она вернулась домой.

— Алло, такси? А что, Люда сегодня не дежурит? А Валя? Девочки, милые...

— Какая Люда, какая Валя? — прогудело в трубке. — Что вы дурака валяете? Говорите, что вам нужно.

— Мне нужна машина.

— От тринадцати часов. Нет сейчас машин.

— Девочки, послушайте!

Но в трубке уже раздались короткие гудки.

Света снова набрала номер. И опять были короткие. И снова — номер.

— Алло! Доктора Еремеева, пожалуйста... Я подожду. — Она нетерпеливо смотрела на часы. — Лешенька, это Светлана. Прости меня, пожалуйста. Что происходит в атмосфере, ты не в курсе? Что-то происходит. Сплошные невезения. Если ты сейчас скажешь, что ты очень занят, это будет вообще конец света. Я тебя прошу: приезжай. Надо съездить в одно место, и нет машины. Адрес ты помнишь? А я тебе кофе сварю, как ты любишь. Ну, пожалуйста!..

И тут раздался звонок в дверь, Света пошла открывать — на пороге стоял Владимир Дмитриевич в новых очках.

— У тебя разве нет ключа? — Она пропустила его и пошла за ним. — Что случилось?

Владимир Дмитриевич сбросил плащ на кресло в кабинете, в другое кресло опустился сам и сказал:

— Мне что-то не по себе. Видишь, с работы уехал... Может, мне прилечь?

— Да-да! Сейчас разденешься. Сейчас я постелю, — засуетилась Света. — Давай пока таблетку. Вот на, посмотри, тут валидол. Это все погода проклятая... Сейчас... сейчас...

Она быстро постелила в спальне, пришла за ним.

— Да я сам, — засмеялся он. — Не надо, не суетись. Чаю мне — вот хорошо бы.

Она отправилась на кухню.

Он позвал ее:

— Света!

Он уже лежал, укрывшись пледом.

— Сядь рядом, посиди. — Взял ее руку. — Сиди спокойно. Вот хорошо.

— Отпустило?

— Да.

— Правду говоришь?

— Да. Но ты сиди.

— Там чайник.

— Ничего. Успеешь.

Он гладил ее руку, молчал. В дверь позвонили.

— Это доктор, — сказала она.

— Какой доктор? Зачем? Когда ты успела? — Он все еще не отпускал ее, и она с усилием отняла руку.

Минуту спустя она вернулась в спальню вместе с доктором Лешей.

— Здравствуйте. — Леша посмотрел на Владимира Дмитриевича. — Что случилось?

И — на Светлану.

— Придется, наверно, спуститься. Там у меня портфель в машине. Он на заднем сиденье, увидишь. — Вспомнил: — Ключи!

И Светлана бежала вниз и потом вверх по лестнице, с портфелем, не дожидаясь лифта.

Доктор Леша вышел ей навстречу, взял свой портфель, сказал:

— Побудь здесь.

Она двинулась за ним в спальню, и тогда он, не церемонясь, оттеснил ее, попросту говоря, выставил:

— Я же просил!

И закрыл перед ней дверь.

Она вспомнила про чайник, прошла на кухню, выключила газ.

И еще постояла. Звонил телефон.

— Да! А кто это? Он дома, да. Нет, ничего. Позвоните позднее.

Потом вспомнила, набрала номер.

И — тихо, вполголоса, прикрыв рукой микрофон:

— Магазин? Мне Леонида Александровича. Это Светлана Васильевна, по поводу люстры, да. Вы не могли бы, я вас очень прошу, — теперь она просто шептала в трубку, — придержать до конца дня. Я сейчас никак не успеваю... Да, спасибо!..

Теперь она подошла вплотную к дверям спальни. Оттуда не доносилось ни звука. Она приникла к двери, все еще прислушиваясь, но слыша только тишину. И тут впервые тревога и ужас овладели ею. Дверь дрогнула, она отступила в испуге — вышел доктор Леша.

— Ну что? — прошептала она.

Леша молчал.

— Что? — спросила она громче.

Леша смотрел на нее. Он был без пиджака, с закатанными рукавами, и руки были опущены, и он лишь слегка развел их в стороны, отвечая на ее вопрос.

Тогда она закричала:

— Ну что же вы стоите? Сделайте что-нибудь! — закричала, обращаясь то ли к доктору Леше на «вы», то ли ко всем докторам, вместе взятым, ко всему миру. — Ну сделайте же что-нибудь!

Леша стоял, опустив руки, уже не в силах что-либо сделать, и смотрел на нее виновато, а она еще кричала:

— Ну сделайте же что-нибудь, слышите! Сделайте что-нибудь! — и крик ее, вопль отчаяния и протеста, несся в бездны мира, в природу, где и в самом деле, возможно, что-то происходило.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Лишний билет», 9 ч.
Автор сценария В. Коростылев. Режиссер И. Владимиров. Операторы М. Демуров, В. Эпштейн. Композитор О. Петров. Звукооператор М. Надиева.
Роли исполняют: Е. Соловей, М. Боярский, И. Владимиров, Ю. Темирканов.

«Нежданно-негаданно», 9 ч.
Автор сценария Э. Брагинский. Режиссер Г. Мелконян. Оператор Г. Беленький. Художник И. Пластинкин. Композитор Г. Гаранян. Звукооператор И. Любченко.
Роли исполняют: Т. Догилева, Ю. Богатырев, Г. Польских, А. Ширвиндт, С. Мартынов, О. Анофриев, С. Петросьянц, Т. Ташкова, Е. Шутов, И. Ясулович, Т. Конюхова, Л. Ярмольник, П. Винник, А. Скорякин.

«Спокойствие отменяется», 8 ч.
Автор сценария И. Стаднюк. Режиссер М. Закиров. Оператор В. Пищальников. Художник С. Портной. Композитор Е. Птичкин. Текст песен И. Шаферана. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: Л. Смирнова, О. Анофриев, Ю. Медведев, И. Шабалтас, Л. Белогурова, В. Баглаенко, А. Новиков, В. Носик, В. Владимирова, Е. Моргунов, Т. Носова, Л. Великая, А. Веденкин, Г. Левина.

«Тревожное воскресенье», 9 ч.
Авторы сценария Б. Медовой, А. Левитов, Р. Фрунтов. Режиссер Р. Фрунтов. Оператор К. Супоницкий. Художник Б. Царев. Композитор М. Зив. Звукооператор А. Греч.
Роли исполняют: Э. Виторган, К. Лучко, А. Белявский, С. Мартынов, Г. Корольчук, Р. Симонов, О. Катаева, Т. Ташкова, Т. Божок, В. Сафонов, Д. Нетребин, С.. Балабанов, А. Январев, В. Косых, В. Зозулин, Л. Поляков.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Талисман», 7 ч.
Автор сценария В. Токарева. Режиссер А. Габриелян, при участии В. Давыдова. Оператор П. Катаев. Художник Н. Сендеров. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Ю. Дмитриев.
Роли исполняют: Денис Чурмантеев, Н Варлей, Л. Федосеева-Шукшина, С. Мишулин, Л. Ахеджакова, Б. Брондуков, Э. Шашкова, С.. Пономарева.

Киностудия «Ленфильм»

«Долгая дорога к себе», 8 ч.
Авторы сценария Е. Габрилович, С. Розен. Режиссер Н. Трощенко. Оператор Г. Маранджян. Художник Р. Наринян. Композитор В. Успенский. Звукооператор Е. Демидова.
Роли исполняют: Е. Симонова, Н. Караченцов, Л. Гриценко, Т. Лаврова, В. Евграфов, О. Пальмов, Л. Малеванная, В. Летенков.

«Магистраль» (по повести В. Барабашова «Жаркие перегоны»), 10 ч.
Автор сценария и режиссер В. Трегубович. Оператор Э. Розовский. Художник А. Рудаков. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Н. Левитина.
Роли исполняют: К. Лавров, В. Кузнецов, М. Трегубович, П. Семенихин, Л. Гурченко, В. Гостюхин, И. Агафонов, И. Дмитриев, С. Проханов, М. Погоржельский, Б. Соколов, Ю. Демич, В. Меньшов, Ф. Одиноков.

«Торпедоносцы» (по рассказам Ю. Германа), 10 ч.
Автор сценария С. Кармалита. Режиссер С. Аранович. Оператор В. Ильин. Художник И. Каплан. Композитор А. Кнайфель. Звукооператор Г. Лукина.
Роли исполняют: Р. Нахапетов, В. Глаголева, А. Жарков, А. Болтнев, Н. Лукашевич, Т. Кравченко, С. Садальский и другие.

Свердловская киностудия

«Демидовы», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария В. Акимов, Э. Володарский. Режиссер Я. Лапшин. Оператор А. Лесников. Художник Ю. Истратов. Композитор Ю. Левитин. Текст песен В. Бокова. Звукооператор М. Томилова.
Роли исполняют: Е. Евстигнеев, В. Спиридонов, А. Лазарев, Л. Куравлев, М. Козаков, Т. Ташкова, Л. Полехина, Л. Чурсина, Л. Федосеева-Шукшина, В. Золотухин, Н. .Скоробогатов, Ю. Назаров, М. Зимин, В. Корзун, В. Балашов, Ю. Саранцев, О. Видов, В. Ларионов, А. Ермаков, Н. Мерзликин, В. Григорьев, Л. Борисов, М. Бочаров.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Дыхание грозы» (фильм второй из «Полесской хроники» И. Мележа), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 6 ч.
Автор сценария и режиссер В. Туров. Оператор Д. Зайцев. Художник А. Матвейчук. Композитор О. Янченко. Звукооператор Г. Басько.
Роли исполняют: Е. Борзова, Ю. Казючиц, Б. Невзоров, А. Мороз, Г. Гарбук, О. Лысенко, С. Кузьмина, П. Кормунин, Н. Бутырцева, Ю. Горобец, Л. Давидович, Д. Харатьян, М. Яковлева, А. Лабуш, В. Шульгин, Т. Мархель, Л. Писарева, В. Гоголев, В. Кулешов, Ф. Шмаков, В. Платов, М. Захаревич.

Рижская киностудия

«Краткое наставление в любви» (по мотивам рассказов Р. Блауманиса), 8 ч.
Авторы сценария А. Лининьш, И. Кренбергс. Режиссер И. Кренбергс. Оператор И. Селецкис. Художник Д. Рожлапа. Композитор Р. Паулс.
Роли исполняют: Р. Загорскис, Э. Павлус, Э. Эрмале, М. Эглите, Д. Занде, А. Зайце, Л. Шуркуса, Э. Ферда, У. Пуцитис, А. Силиньш, Л. Озолиня.

Киностудии «Азербайджанфильм» — «Мосфильм»

«Низами», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария И. Гусейнов, Э. Кулиев. Режиссер Э. Кулиев. Оператор А. Нариманбеков. Художник М. Агабеков. Композитор Кара Караев. Звукооператор К. Сейдов.
Роли исполняют: М. Магомаев, Г. Омарова, Г. Турабов, А. Аббасов, Г. Мурад, А. Салахов, Г. Саялиева, Ш. Алекперов, Г. Хани-заде, В. Якут, Р. Джебраилов, М. Маниев.

Киностудия «Таджикфильм»

«В талом снеге звон ручья», 8 ч.
Авторы сценария Г. Сурманоз, В. Тальвик. Режиссер Д. Худоназаров. Оператор В. Виленский. Художник С. Рамонкулов. Композитор Э. Артемьев.
Роли исполняют: М. Салохов, Шоди Давронов, Ш. Абдулкайсов, А. Зухурова, Н. Абдуллаев, Б. Гуломхайдаров, К. Саидмурадов, В. Котовицкий, С. Лесной, Г. Рахматуллаева.

Киностудия «Узбекфильм»

«Бабушка-генерал», 8 ч.
Автор сценария Р. Мухамеджанов. Режиссер М. Абзалов. Оператор Н. Гулямов. Художник А. Махкамов. Композитор М. Махмудов. Звукооператор А. Курманов.
Роли исполняют: З. Садриева, Г. Агзамов, И. Балтаева, Х. Шарипов, А. Абдувахабов, Д. Юсупов, А. Нарзуллаев, . Ш. Хамраева. Н. Ташкенбаева, М. Юсупов, Н. Джантурген.

«Переворот по инструкции 107», 9 ч.
Автор сценария А. Галиев, при участии Э. Тропинина. Режиссеры З. Сабитов, Г. Бзаров. Оператор Л. Травицкий. Художники В. Мякотных, Р. Сулейманов. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Г. Сенчило.
Роли исполняют: С. Исаева, У. Хамраев, Л. Сенченко, Н. Рахимов, И. Эргашев, Р. Сагдуллаев, Г. Шевцов, М. Раджабов, С. Пижель, А. Лиедскалныня, Э. Марцевич..

Зарубежные фильмы

«Друзья на вечер», 7 ч.
Производство «Бояна» (Болгария). Автор сценария Любомир Янов. Режиссер Яким Якимов. Оператор Иван Велчев. Художник Мони Аладжемов Композитор Александр Брызицов.
Роли исполняют: Виолета Донева, Веселин Вылков, Мария Каварджикова, Святослав Пеев, Петр Петров, Николай Калчев, Анета Сотирова, Иван Григоров, Банко Банков и другие.

«И настанет утро», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Бояна» (Болгария). Автор сценария Николай Никифоров. Режиссер Борислав Шаралиев. Оператор Венец Димитров. Художник Мария Иванова. Композитор Стефан Драгостинов.
Роли исполняют: Коста Цонев, Михаил Михайлов, Иван Янчев, Венелин Пехливанов. Анета Петровска, Илия Добрев и другие.

«Собака в ящике», 8 ч.
Производство «Бояна» (Болгария). Автор сценария Рада Москова. Режиссер Димитр Петров. Оператор Атанас Тасев. Художник Йорданка Пейчева. Композитор Борис Карадимчев.
Роли исполняют: Живко Гарванов, Стефан Илиев, Иван Янчев, Павел Поппандов, Анета Сотирова.

«Беспокойная семейка», 7 ч.
Производство «Диалог» (Венгрия). Авторы сценария Агнеш Балинт, Дьёрдь Палашти. Режиссер Дьёрдь Палашти Оператор Шандор Кардош. Художник Вилмош Надь. Композитор Зденко Тамашши.
Роли исполняют: Бела Эрньен, Андреа Драхота, Аннита Абель, Янош Саньи, Ласло Тот, Эржи Матэ, Ласло Дьёрдь, Моника Ульмани.

«Бранденбургские изыскания» (по одноименной повести Гюнтера де Бройна), 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Роланд Греф. Оператор Петер Бранд. Художник Дитер Адам. Композитор Гюнтер Фишер.
Роли исполняют: Герман Бейер, Курт Бёве, Ютта Ваховяк, Дитер Франке, Труде Бехман, Эберхард Эше, Марилу Пулман, Михаэль Гвиздек.

«Главный свидетель — компьютер», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Раду Анесте Петреску, Михай Димитриу. Режиссер Джордже Корня. Оператор Виве Дрэган Василе. Художник Мирча Рибински. Композитор Рамон Таверньe.
Роли исполняют: Джордже Константин, Мирча Дякону, Себастьян Папаяни, Дана Догару. Иоана Павелеску, Октавиан Котеску, Джордже Мотой, Таня Филип.

«Жизнь начинается снова», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Франчиск Мунтяну. Режиссер Вирджил Калотеску. Оператор Димитру Костакифони. Художник Доду Бэлэшою. Композитор Антон Шутец.
Роли исполняют: Габриэль Осечук, Кармен Галин, Амза Пелля, Дорина Лазар, Костел Константин, Стела Попеску, Аурел Джурумия.

«Последняя надежда», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (СРВ).
Автор сценария Чанг Хоанг Бать. Режиссер Чан Фыонг. Оператор Нгуен Хыу Туан.
Роли исполняют. Ньы Куинь, Лан, Тат Бинь, Хоанг Лонг, Чан Винь.

«Конечная остановка» (по одноименному роману Зденека Плугаржа), 8 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария и режиссер Ярослав Балик. Оператор Виктор Ружичка. Художник Иржи Глупый. Композитор Карел Мареш.
Роли исполняют: Нелли Гайерова, Ота Скленчка, Эва Свободова, Мария Росулкова, Иржина Штепничкова, Мария Брожова, Иржи Догнал, Бедржих Прокош.

«Предприимчивая Эва», 8 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Иржи Юст, Отакар Фука. Режиссер Отакар Фука. Оператор Иржи Тарантик. Художник Олдржих Босак. Композитор Петр Гапка.
Роли исполняют: Йорга Котрбова, Петр Костка, Магда Рейфова, Магда Бичикова, Славка Будинова, Зита Кабатова, Франтишек Филиповский.

«Тайна карпатского замка» (по мотивам одноименного романа Жюля Верна), 8 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Иржи Брдечка, Олдржих Липский. Режиссер Олдржих Липский. Оператор Виктор Ружичка. Художники Ян Зазворка, Рудольф Шталь. Композитор Любош Фишер.
Роли исполняют: Михал Дочоломанский, Эвелина Штеймарова, Властимил Бродский, Милош Копецкий, Рудольф Грушинский, Аугустин Кубан, Ян Гартль, Ярослава Кречмерова.

«Объявлен вне закона», 9 ч.
Производство «Фильм-Данас» (Югославия).
Автор сценария Данко Попович. Режиссер Александр Петкович. Оператор Томислав Пинтер. Художник Драголюб Ивков. Композитор Войислав Костич.
Роли исполняют: Светозар Цветкович, Бранислав Лечич, Даница Максимович, Павле Вуйисич, Душан Янчичевич, Владан Живкович, Вельо Мандич, Миролюб Лешо.

«Дорогая Умрао» (по мотивам повести Мирзы Хади Руевы «Умрао Джаан»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Интегрейтед филмз» (Индия).
Авторы сценария Шама Заиди, Джавед Сиддики, Музаффар Али. Режиссер Музаффар Али. Оператор Правин Бхатт. Художники Банси Чандрагупта, Музаффар Али, Манзур. Композитор Кхаям.
Роли исполняют: Рекха, Фарук Шейх, Насирруддин Шах, Радж Баббар, Шаукат Кайфи, Кхан Бсилани, Према Нараян, Акбар Рашид, Гаджа-нан Джагирдар, Дина Патхак.

«Призрачное счастье», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Роуз Мувиз» (Индия).
Автор сценария Гулзар. Режиссер Рамеш Талвар. Оператор Питер Перейра. Композитор Р. Д. Барман.
Роли исполняют: Шаши Капур, Ракхи Гулзар, Рекха, Пунам Дхиллон, Радж Киран, Ифтекхар.

«Мотогонки»
Производство «Титанус дустрибусьон, СПА» (Италия).
Авторы сценария Стено, Лучо Де Каро. Режиссер Стельвио Масси. Оператор Пьер Луиджи Санти. Композитор Джипси.
Роли исполняют: Фабио Тести, Витторио Медзоджорно, Даниела Поджи, Хосе Луис де Вильялонга, Франко Одоарди и другие.

«Фантоцци против всех» (по книге Паоло Вилладжо), 8 ч.
Производство «Маура фильм» (Италия).
Авторы сценария Лео Бенвенути, Пьеро Де Бернарди, Паоло Вилладжо, Нерри Паренти. Режиссеры Паоло Вилладжо, Нерри Паренти. Оператор Клаудио Чирилло. Художник Умберто Турко. Композитор Фред Бонгусто.
Роли исполняют: Паоло Вилладжо, Джиджи Редер, Милена Вукотич, Камилло Милли, Поль Мюллер, Джузеппе Анатрелли.

«Фонтамара»» (по роману Иньяцио Силонэ). 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство Радио и телевидения и «Эрре чинематографика» (Италия).
Авторы сценария Лючо Де Каро, Карло Лидзани. Режиссер Карло Лидзани. Оператор Марио Вульпиани. Художник Луиджи Скаччаноче. Композитор Роберто Де Симоне.
Роли исполняют: Микеле Плачидо, Антонелла Мурджа, Ида Ди. Бенедетто, Имма Пиро, Антонио Орландо, Дедди Саваньоне, Лилиана Джерачэ, Марчелло Монти, Дино Сарти. Чиччо Бузакка.

«Бежавшие из ада», 9 ч.
Производство «Продуксьонес ЕСМЕ, С. А.» (Мексика).
Авторы сценария Альберто Васкес Фигероа, Карлос Васальо, Хуан Антонио Порто. Режиссер Альберто Васкес Фигероа. Оператор Александро Ульоа. Композитор Фабио Фрицци.
Роли исполняют: Фабио Тести, Агостина Белли, Хорхе Риверо, Андрес Гарсиа, Флоринда Болкан, Хорхе Луке, Милтон Родригес.

«Портрет замужней женщины», 8 ч.
Производство «Конасине» (Мексика).
Автор сценария и режиссер Альберто Бохоркес. Оператор Даниэль Лопес. Композиторы Франсиско Барриос, Сервандо Хименес.
Роли исполняют: Альма Муриэль, Гонсало Вега, Эрнесто Гомес Крус, Патрисия Рейес Эспиндола, Луис Марио Кирос, Ребека Ривера Бустос.

«Старые фотографии» (по одноименному роману Ханна Мина), 8 ч.
Производство Национальной кинокомпании Сирии.
Авторы сценария Самир Закри, Набиль аль Малих, Мухаммед Марый. Режиссер Набиль аль Малих. Оператор Абдул Хамза. Художник Мирван Якяуи. Композитор Хусейн Назик.
Роли исполняют: Адиб Кадура, Наиля аль Атраш, Мона Васыф, Джордж Кянаан, Набих Нааман, Грегор Кялиш, Джамиль Ауад.

«Мой американский дядюшка», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Андреа-фильм» и Телевидения (Франция).
Автор сценария Жан Грюо. Режиссер Ален Рене. Оператор Саша Вьерни. Художник Жак Солинье. Композитор Арие Дзирлатка.
Роли исполняют: Жерар Депардье, Николь Гарсиа, Роже Пьер, Нелли Борже, Пьер Ардити, Жерар Даррье Филип Лоденбах, Марп Дюбуа.

С 85-летием

ГЕЛЛЕРА Эммануила Савельевича, киноактера
ГОРСКОГО Александра Викентьевича, организатора кинопроизводства

С 70-летием

БУРЯКА Бориса Спиридоновича, киноведа
РОЗОВА Виктора Сергеевича, писателя, кинодраматурга
ЧАКОВСКОГО Александра Борисовича, писателя, кинодраматурга,
Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии,
лауреата Государственных премий СССР и РСФСР

С 60-летием

ДЕНИСЕНКО Григория Федоровича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
КАРАСИКА Юлия Юрьевича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР
КОРОСТЫЛЕВА Вадима Николаевича, кинодраматурга

С 50-летием

ЧЕТВЕРИКОВА Виталия Павловича, кинорежиссера,
народного артиста Белорусской ССР,
лауреата Государственной премии Белорусской ССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов